

HORVÁTH ZSOLT

STRAVINSKY 1913 ÉS 1920 KÖZÖTT ÍROTT

MŰVEINEK HARMÓNIAI ÉS TONÁLIS

VONATKOZÁSAI

DOKTORI ÉRTEKEZÉS

2015

Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem

28. számú művészet- és

művelődéstörténeti besorolású

doktori iskola

STRAVINSKY 1913 ÉS 1920 KÖZÖTT ÍROTT
MŰVEINEK HARMÓNIAI ÉS TONÁLIS
VONATKOZÁSAI

HORVÁTH ZSOLT

TÉMAVEZETŐ: TIHANYI LÁSZLÓ

DOKTORI ÉRTEKEZÉS

2015

Tartalomjegyzék

Köszönetnyilvánítás	V
Megjegyzések	VI
Bevezetés	VII
1. Analitikus megközelítések	1
1.1. Tonalitás.....	1
1.2. Oktatónia.....	2
1.3. Politonalitás.....	7
1.4. Néhány Stravinsky-példa.....	10
1.5. Politonalitás vagy sem?.....	13
1.6. Pitch-class set analysis.....	14
2. Elemzések	16
2.1. <i>A csalogány</i> – 2. és 3. felvonás	16
2.1.1. Pentatónia.....	16
2.1.2. Oktatónia	27
2.1.3. Szabad kromatika	31
2.2. <i>Három vonósnégyes-darab</i>	37
2.3. <i>Róka</i>	41
2.3.1. Tonalitás.....	41
2.3.2. Analízis	41
2.4. <i>Menyegző</i>	52
2.4.1. Témák	52
2.4.2. Tonális terv	57
2.4.3. Tonális kapcsolatok	62
2.4.4. Harmónia	64
2.4.5. Néhány további oktaton példa	70
2.4.6. Nagyszekund-polaritás – tonális és harmóniai vonatkozások	72
2.4.7. Összegzés	77
2.5. <i>A katona története</i>	78
2.5.1. A katona indulója.....	78
2.5.2. Az 1. jelenet zenéje	85
2.5.3. A 2. jelenet zenéje	87
2.5.4. 2. rész – A katona indulója	92
2.5.5. Királyi induló	92

2.5.6. Kis koncert	100
2.5.7. Tangó	102
2.5.8. Keringő	105
2.5.9. Ragtime	107
2.5.10. Az ördög tánca	110
2.5.11. Az ördög dala	111
2.5.12. Nagy korál	112
2.5.13. Az ördög győzelmi indulója	114
2.6. <i>Fűvósszimfóniák</i>	117
2.6.1. Forma	117
2.6.2. Harmónia	118
2.6.3. Tonalitás	124
2.7. Dalok	129
3. Tradíciók	135
4. A vizsgált jelenségek összefoglalása	138
4.1. Oktatónia	138
4.2. Politonalitás, polimodalitás	141
4.3. A harmónia és tonalitás egyéb kérdései	142
4.4. Végző	143
Bibliográfia	144

Köszönetnyilvánítás

Szeretnék köszönetet mondani témavezetőmnek, Tihanyi Lászlónak, aki rendkívül értékes szakmai tanácsokkal látott el, emellett pedig türelemmel és empátiával viszonyult hozzám a dolgozatírás során. Köszönettel tartozom Komlós Katalin tanárnőnek, akitől minden téren rengeteg segítséget kaptam az elmúlt években. Köszönöm Füzesséry Zoltánnak, hogy segített nélkülözhetetlen szakmai anyagokhoz hozzájutni – ezek máskülönben elérhetetlenek lettek volna számomra.

Horváth Zsolt
Budapest, 2015. szeptember 20.

Megjegyzések

Az orosz neveknél fonetikus átírást alkalmaztam, de például Borisz Aszafjev könyvének angol kiadásánál¹ a szerző nevének a fordításban szereplő alakját adtam meg. Ahol külön utalás nem történik a fordítóra, ott az adott részletet magam fordítottam.

A kottapéldákból elhagytam mindent, ami az elemzés szempontjából nem fontos: így például a szöveget, a dinamikai jelzéseket, frazeálási jeleket. A transzponáló hangszerek a kottapéldákban a reális magasságban szerepelnek (bár a hangszer nevében jelölöm, milyen módon transzponál). A vonósok üveghangjait is hangzó magasságban tüntettem fel.

A címek tekintetében átvettem azokat a fordításokat, amelyeket Eric Walter White könyvének magyar kiadásában találtam. Egy kivételt tettem: a *Le sacre du printemps* esetében a *Tavaszi áldozat* pontatlan, a fordítás által javasolt *Tavaszszentelő* pedig nem ment át a köztudatba, így a francia címet használtam.

Átvettem Gárdonyi Zsolt és Hubert Nordhoff könyvéből a diatonikus és pentaton hangsorok jelölését. A diatónia hétfokú hangsora felírható egymást követő, azonos irányú tiszta kvintek sorozataként. A 0-diatónia a csupa fehér billentyűből álló diatonikus hangkészletet jelöli; a kvintek sorozata pedig *f-c-g-d-a-e-h*. A kvintsorozat egy kvinttel magasabb kivágatát +1-diatóniának nevezzük (*c-g-d-a-e-h-fisz*), a kettővel mélyebbet -2-diatóniának (*esz-b-f-c-g-d-a*), és így tovább. A pentatónia esetén a *c*-ről induló öttagú tisztakvint-láncot 0-pentatóniának nevezzük (*c-g-d-a-e*), az öttel magasabbat +5-pentatóniának (*h-fisz-cisz-gisz-disz*), a hattal mélyebbet -6-pentatóniának (*gesz-desz-asz-esz-b*).² Rövidítve is utalok ezekre a hangsorokra. Az iménti sorrend szerint az említett hangsorok rövidítése a következő: 0d, +1d, -2d, 0p, +5p, -6p. Szintén Gárdonyi és Nordhoff könyvéből vettem át a tercrendszerű akkordok jelölését. A kisbetű kis tercre, a nagybetű nagy tercre utal. A felfelé való módosítást #, a lefelé való módosítást „bé” jelöli. Nem járul módosítójel a tiszta és nagy hangközökhöz; kivétel a szeptim, ahol a kis szeptimhez nem járul jelölés, a nagy szeptimet pedig # jelzi. A szűkített szeptimakkordra o jel utal („7” nélkül).³

¹ Boris Asaf'ev: *A Book about Stravinsky*. Transl. Richard F. French. (Ann Arbor, Michigan: UMI Research Press, 1982).

² Gárdonyi Zsolt, Hubert Nordhoff: *Összhang és tonalitás. A harmóniatörténet stílusjegyei*. Ford. Terray Boglárka. (Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2002): 248-252.

³ I. m. 245-248.

Bevezetés

Dolgozatom Stravinskynak azzal az alkotói periódusával foglalkozik, mely a három nagy balettet – *A tűzmadár*, *Petruska*, *Le sacre du printemps* – követi és a neoklasszikus stílusváltásig tart. A komponista ezt az időszakot jórészt Svájcban töltötte. A hazájától való kényszerű távollétben művészetében idézte meg Oroszországot.

Magyar nyelven eddig nem látott napvilágot a jelen dolgozathoz mérhető terjedelmű analitikus munka Stravinsky zenéjének harmóniai és tonális vonatkozásairól. Az 1. fejezetben részletesen tárgyalom az általam legfontosabbnak tartott elméleteket és módszereket. Munkámban felhasználok ezeket, azonban eredményeiket mindig kritikus szemmel nézem, és saját meglátásaimmal, megközelítéseimmel ötvözöm őket. Kutatásaim során mindig a konkrét, egyes műből indulok ki, mert el akarom kerülni annak veszélyét, hogy előzetesen lefektetett elvek – melyek az egyes mű egységén túl egy egész korszak egységéről próbálnak számot adni – végül prekonceptciónak bizonyuljanak. Nem foglalkozom a korszak valamennyi kompozíciójával; úgy gondolom, elegendő, ha egy reprezentatív korpusz felöleli mindazokat a jelenségeket, amelyekről beszélni szándékozom. Nem is vizsgálom meg minden érintett művet az elsőtől az utolsó hangig, az imént említett okra hivatkozva; azonban fontosnak tartom, hogy ilyen, tüzetes elemzés is helyet kapjon dolgozatomban, mert időnként csak ez szavatolja, hogy az analízis során leszűrt eredmény valóban releváns a darab vagy tétel egészére nézve. Végezetül pedig hiszek abban, hogy az elemző akkor jár legjobban, ha elsősorban a hallására támaszkodik – a végeredmény így talán szubjektívebb lesz, de szubjektivitásában is közelebb kerülhet az igazsághoz, mint a csak az objektív elemeket megragadni akaró, papírizú elemzések.

1. Analitikus megközelítések

1.1. Tonalitás

Igor Stravinsky harmóniai nyelvezete sokáig talánynak bizonyult az elemző megközelítés számára – legalábbis ami a szeriális korszaka előtt írott műveit illeti. Manapság inkább az eszmék pluralizmusát tapasztaljuk. Schoenberg helyzetét Stravinskyval összehasonlítva Jonathan Cross úgy fogalmaz, hogy míg „Schoenberg »módszerét« és a vizsgálatához szükséges technikákat világosan meghatározták, és messzemenően teoretizálták”, addig Stravinsky esetében „nincs »módszer«, és hasonló egyetértés sincs abban, hogy hogyan közelítsünk Stravinsky zenéjéhez analitikus szempontból”.¹ A nézetkülönbségek időnként túlfűtött hangulatú, személyeskedésektől sem mentes vitákban öltöttek testet.²

Ő maga tonálisnak tartotta zenéjét, és ezzel az elemzők többsége is egyetért.³ Stravinsky is ezt a nézetet segítette elő, s többször nyilatkozott a kérdésről. 1935-36 telén Nadia Boulanger zeneszerzésórájának keretében, ahol főként a *Perszephonét* és a kézzongorás *Concertót* vitatták meg, szinte mindig a következőt fűzte hozzá saját műveihez: „De hiszen ez tonális zene!”⁴ Eric Walter White még hozzáteszi: „Művei részeinek összefüggéseit mindig tonális szempontok szabták meg. Így a tonalitás megtartotta az »ősmozgató« szerepét.”⁵ A *Zenei poétikában* megállapítja, hogy „nem vagyunk többé a klasszikus tonalitás keretei között”,⁶ majd továbbmegy:

Ezt a pontot elérve elengedhetetlen, hogy ne új bálványokat kövessünk, hanem azt az örök szükségszerűséget, hogy megerősítsük zenénk tengelyét, és hogy felismerjük bizonyos vonzási pólusok létét. A diatonikus tonalitás csak az egyik eszköz, hogy a zenét ezen pólusok felé orientáljuk. A tonalitás szerepe teljes mértékben vonzási pólusok erejének van alárendelve. Mindenféle zene nem egyéb, mint olyan impulzusok folyamata, melyek egy meghatározott nyugvóponthoz közelítenek.⁷

¹ Jonathan Cross: *The Stravinsky Legacy*. (Cambridge [UK]: Cambridge University Press, 1998): 15.

² Lásd például Richard Taruskin és Allen Forte vitáját. Richard Taruskin: Review of *the Harmonic Organization of the Rite of Spring*. *Current Musicology* No. 28 (1979. Ősz): 114-29; Allen Forte: „Pitch-Class Set Analysis Today”. *Music Analysis* IV/1-2 (1985. Március-Július): 29-58; Taruskin: „Letter to the Editor from Richard Taruskin”. *Music Analysis* V/2-3 (1986. Október): 313-20; Forte: „Letter to the Editor in reply to Richard Taruskin from Allen Forte”. *Music Analysis* V/2-3 (1986. Október): 321-37. Ezenkívül lásd még például Dmitri Tymoczko és Pieter C. van den Toorn pengeváltásait az oktatóniáról. Tymoczko: „Stravinsky and the Octatonic: A Reconsideration”. *Music Theory Spectrum* XXIV/1 (2002. Tavasz): 68-102; van den Toorn, Tymoczko: „Colloqui: Stravinsky and the Octatonic. The Sounds of Stravinsky”. *Music Theory Spectrum* XXV/1 (2003. Tavasz): 167-202; Tymoczko: „Round Three”. *Music Theory Spectrum* XXXIII/2 (2011. Ősz): 211-215.

³ Az ettől eltérő megközelítésről az 1.6. fejezetben tesztek említést.

⁴ Maurice Perrin: „Stravinsky in a Composition Class”. *The Score* No. 20 (1957. Június): 44-46. Idézi Eric Walter White: *Stravinsky. A zeneszerző és művei*. Ford. Révész Dorrit. (Budapest: Zeneműkiadó, 1976): 95.

⁵ White, *Stravinsky*, 95.

⁶ Igor Stravinsky: *Poetics of Music in the Form of Six Lessons*. Transl. Arthur Knodel and Ingolf Dahl. (Cambridge [MA]: Harvard University Press, 1947): 35.

⁷ I. h.

...nem az érdekel minket leginkább, ami tonalitásként ismeretes, hanem amit úgy nevezhetnénk, hogy egy hang, egy hangköz, vagy akár egy komplex hangzás poláris vonzása.⁸

1952-es Kantátájáról szólva úgy nyilatkozott: „a tonalitás az én diszciplínám”.⁹ Szeriális korszakába átlépve is kötődött a tonalitáshoz. A *Conversations*-ben Robert Craft a következő kérdést tette fel:

Úgy tekinti a hangközöket a soraiban, mint tonális hangközöket; vagyis az ön hangközei mindig tonális vonzatúak?

Stravinsky válasza:

Az én soraim hangközzeit a tonalitás vonzza; én függőlegesen komponálok, és ez bizonyos értelemben annyit jelent, mint tonálisan komponálni.¹⁰

A Stravinsky-zene első két korszakában a tonalitás és harmóniavilág mibenlétéről szóló diskurzusban a teljesség igényével szólók közül jelenleg azok kínálják a legátfogóbb koncepciót, akik az oktátónia központi szerepe mellett érvelnek (1.2. fejezet). Emellett ma is van, aki alkalmasnak találja a politonális megközelítést (1.3. fejezet). Nem hagyható figyelmen kívül a főként Allen Forte nevével fémjelzett *pitch-class set analysis* sem (1.6. fejezet).

1.2. Oktátónia

Arthur Berger hívta fel elsőként a figyelmet az oktátónia jelentőségére Stravinsky művészetében 1963-as, mérföldkőnek számító tanulmányában.¹¹ Bár a nyolcfokúság többféle hangközszerkezetet takarhat, ő volt az, aki az oktátónia megnevezést arra a skálára alkalmazta, amelyben szabályosan váltakozik kis és nagy szekund. Berger a skálát a *Les noces* egy részletéből vezette le, majd más Stravinsky-műveket is érintett, többek között a híres Petruska-akkordot, amelyet addig mint a bitonalitás vagy politonalitás egyik iskolapéldájaként tartottak számon.¹² Berger maga is idézi Stravinskyt, aki így nyilatkozott: „A 2. kép zenéjét bitonálisan [*in two keys*] fogalmaztam meg, Petruska így sértegeti a közönséget, és azt akartam, hogy a befejezésben a trombiták két hangnemben szóló párbeszéde érzékeltesse: Petruska szelleme még mindig sértegeti a közönséget.”¹³ Berger viszont azzal érvel, hogy

⁸ I. m. 36.

⁹ New York *Herald Tribune*, 1952. december 21., 5. Idézi Arthur Berger: „Problems of Pitch Organization in Stravinsky”. *Perspectives of New Music* II/1 (1963. Ősz-Tél): 11-42. 25.

¹⁰ Igor Stravinsky, Robert Craft: *Conversations with Igor Stravinsky*. (Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 1980): 24. (1. kiadás: 1959.) A fordítás forrása: Igor Stravinsky, Robert Craft: *Beszélgetések* (válogatás). Ford. Pándi Marianne. (Budapest: Gondolat, 1987): 337.

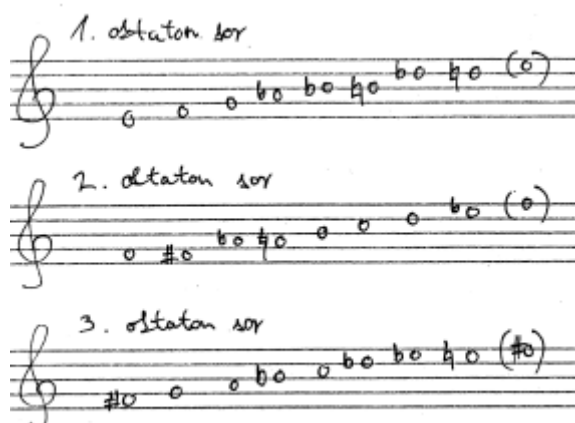
¹¹ Berger, „Problems of Pitch Organization in Stravinsky”.

¹² Bővebben lásd az 1.3. és az 1.4. fejezetet.

¹³ Igor Stravinsky, Robert Craft: *Expositions and Developments*. (Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 1981): 136-7. A fordítás forrása: Igor Stravinsky, Robert Craft, *Beszélgetések*, 112.

mivel a teljes konfigurációt alárendelhetjük egyetlen hangkészletnek egyetlen referenciális elrendezéssel, azaz az oktaton skálának, a politonalitás kétes eszméjére nincs többé szükség; emellett egy ilyen interpretáció nem is teszi lehetetlenné, hogy elismerjük a konfiguráció bizonyos összetétel voltát, mivel ezt teljesen megtehetjük az oktaton skála referenciális hangkészletén belüli felosztás által.¹⁴

Tanulmányának végén reményét fejezte ki, hogy egy új elméleti ág születik, amely az általa kezdeményezett gondolatokat szélesebb ívben bontja majd ki.¹⁵ Ez az új elméleti ág meg is született Pieter C. van den Toorn jóvoltából, aki több tanulmány után a teljesség igényével foglalta össze Stravinsky zenéjét monográfiájában.¹⁶ Könyvében központi jelentőséget tulajdonít az oktaton skálának, mely szerinte „konstruktív vagy referenciális tényező vagy ötven éven át”.¹⁷ Az oktatonia három lehetséges különböző hangkészletű transzpozícióját dolgozatomban az ő nyomán 1., 2. és 3. oktaton sor névvel fogom illetni.¹⁸ Ezek a következők:



1. kottapélda

Van den Toorn bemutatja, hogy egy-egy oktaton sor kétféle – egy adott hangról kis szekunddal felfelé illetve nagy szekunddal lefelé induló – formája egyéni jellegzetességekkel bír, s e két alakot A és B modellnek nevezi. Előbbinek a harmóniai tulajdonságai figyelemreméltóak: a kis tercenként elhelyezkedő csomópontokra többek között dúr- vagy moll-hármashangzat, dominánsseptim, mollseptim¹⁹ vagy félszűkített szeptimakkord építhető a hangkészleten belül. Utóbbi esetében a melodikus tulajdonságok emelendők ki: a kis tercenként elhelyezkedő

¹⁴ Berger, „Problems of Pitch Organization in Stravinsky”, 22-23.

¹⁵ I. m. 42

¹⁶ Pieter C. van den Toorn: *The Music of Igor Stravinsky*. (New Haven, London: Yale University Press, 1983).

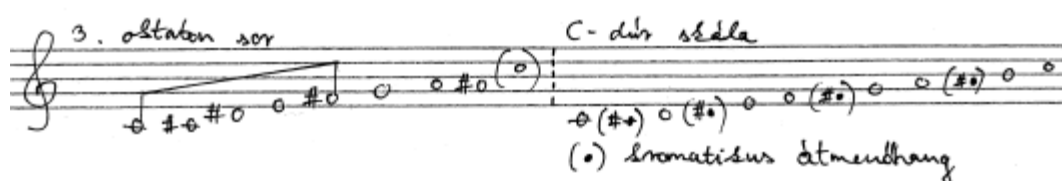
¹⁷ I. m. 32.

¹⁸ Az eredetiben Collection I, II, és III. I. m. 50.

¹⁹ Moll hármashangzat kis szeptimmal.

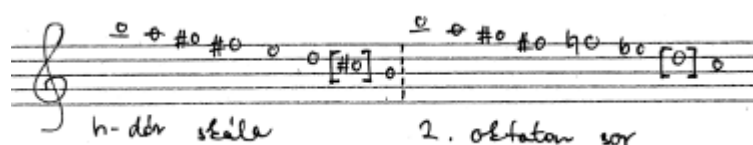
csomópontokról ereszkedő dór tetrachordok indulnak.²⁰ Mindezek jelentős strukturális tényezők Stravinsky zenéjében.

Van den Toorn az életmű jelentős részében mutatja ki az oktatóniát; felsorolja mindazokat a helyeket, ahol tisztán jelenik meg, illetve ahol jelentős befolyással bír.²¹ Utóbbi esetekben a harmóniai történést legtöbbször a diatónia és az oktatónia interakciójaként írja le. Az oktaton-diaton interakció lényege, hogy két, egy időben megszólaló, különböző móduszhoz tartozó zenei réteg – melyek közül az egyik rendszerint diatonikus, a másik diatonikus vagy oktaton – egy-egy szegmense azonos oktaton sorhoz tartozik. Például a *Petruska* 2. képében a 3. oktaton sor és a C-dúr skála találkozását mutatja ki van den Toorn; a közös kivágatot a C-dúr hármashangzat hangjai jelentik.



2. kottapélda²²

Gyakoribb, hogy a dór – vagy eol – tetrachord képezi a kapcsolódási pontot. Ez a tetrachord különösen alkalmas arra, hogy interakció alapja legyen, mivel tisztakvint-távolságra megismételve (nagysekund-kapcsolással) dór-hangsort, szűkkvint-távolságra megismételve (kisszekund-kapcsolással) oktaton skálát eredményez. Erre találunk példát a *Les nocés* 1. képében, a 11. próbajel utáni 3. ütemtől.²³



3. kottapélda

Szintén a közös tetrachord az alapja az interakciónak Az elrablás játéka tétel kezdetén a *Sacre*-ban.²⁴

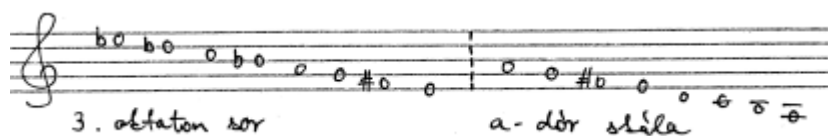
²⁰ I. m. 49-51. Mivel Stravinsky zenéjében a dór módusznak kiemelt szerep jut – míg az eolnak szinte semmi –, az egyszerűség kedvéért dórnak nevezem azt a tetrachordot, amelynek hangközrendje nagy, kis és nagy szekund (pl. *d-e-f-g*).

²¹ 1. és 2. lista, i. m. 44-46.

²² Van den Toorn alapján, i. m. 33, 14. kottapélda.

²³ A *c*-hez még *b* váltóhang is járul a 3. és 4. zongora szólamában.

²⁴ Van den Toorn, *The Music of Igor Stravinsky*, 112.

4. kottapélda²⁵

Habár van den Toorn több ízben idéz Stravinsky tanárának, Rimszkij-Korszakovnak a műveiből, és összehasonlítja a két szerzőtől származó részleteket,²⁶ sem ő, sem Berger nem tekintette feladatának, hogy az oktaton skála eredetét kutassa akár Stravinsky esetében, akár általánosan. Richard Taruskin volt az, aki ezt a feladatot teljesítette 1985-ös tanulmányában,²⁷ ami aztán jelentős átdolgozás után grandiózus Stravinsky-monográfiájának 4. fejezete lett.²⁸ Taruskin megtalálta a történeti bizonyítékot arra, hogy az oktaton valóban központi fontosságú Stravinskynál. Felfedte a skála eredetét, bemutatta, hogy Rimszkij hogyan kísérletezett vele és hogyan használta fel műveiben, illetve hogy tanítványaival szisztematikus képzés keretében sajátította el.²⁹ Egy későbbi tanulmányában így foglalta össze eredményeit:

- (1) ...mind az egészhangú skála, mind az oktaton skála a romantika mediáns körökkel való kísérletezéséből nőtt ki (az egészhangú skála úgy keletkezik, mint egy ereszkedő basszus, amely a leszállított szubmediáns menet zárt nagyterc-körre való szekvenciális kiterjesztéséből fakad, míg az oktaton skála ennek analógiájára kisterc-ereszkedésből származik; mindkét eljárás igazolható Schubert műveiben, akinek ideiglenesen a felfedezésüket tulajdoníthatjuk); (2) ...Liszt volt az a komponista, aki Schubert példájának következményeit a legteljesebben továbbvitte, különösen szimfonikus költeményeiben és programmal rendelkező szimfóniáiban, de versenyműveiben és zongoradarabjaiban is; (3) ...Rimszkij-Korszakovot, aki mint elismerte, Lisztnél találkozott először az oktaton skálával (ahogy Glinkánál találkozott először az egészhangú skálával), pozitívista szellemű érdeklődés vezette, hogy további vizsgálódásokat folytasson, beleértve a mindkét skálából eredő számos új felosztást és következtetést; (4)

²⁵ Van den Toorn alapján, i. h.

²⁶ Például Rimszkij *Szadkójának* illetve Stravinsky *Scherzo fantastique*-jének egy részletét veti össze a *Petruska* tárgyalása kapcsán. Van den Toorn, *The Music of Igor Stravinsky*, 35-37.

²⁷ Richard Taruskin: „Chernomor to Kashchei: Harmonic Sorcery; or, Stravinsky's »Angle«”. *Journal of the American Musicological Society* XXXVIII/1 (1985. Tavasz): 72-142.

²⁸ Richard Taruskin: *Stravinsky and the Russian Traditions. A Biography of the Works through Mavra*. (Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 1996): 255-306.

²⁹ A századfordulón a szentpétervári zenei körökben az oktaton skálát Rimszkij-Korszakov- vagy Korszakovi skála névvel illették. Taruskin, „Chernomor to Kashchei”, 78. A orosz zeneelméletben ma is találkozunk ezzel az elnevezéssel. Lásd Jurij Holopov: „On the system of Stravinsky's Harmony”. Transl. Philip A. Ewell. *Music Theory Online* XIX/2 (2013. Június): [2.33]. <http://www.mtosmt.org/issues/mto.13.19.2/mto.13.19.2.ewell.html>

...Rimszkij-Korszakov átadta ezeket a felfedezéseket növendékeinek, mint *Gebrauchs*-formulákat.³⁰

Így tehát mind az egészhangú, mind az oktaton skála az oktáv szimmetrikus – kis, illetve nagy tercekre való – felosztásából ered úgy, hogy a terceket átmenőhangokkal töltjük ki. Később az oktátónia fontosabbá vált. Taruskin szavai szerint

...minden felosztás (szimmetriatengely) lehetséges volt, és használták is Rimszkij és követői: eggyel való osztás (maga a kromatikus skála); kettővel (nagy szekundok vagy egészhangú skála: 0 2 4 6 8 10³¹); hárommal (kis tercek: 0 3 6 9); négyvel (nagy tercek: 0 4 8); és hattal (a tritonus-tengely: 0 6). Ám a gyakorlatban fokozatosan a kisterc-tengely – amely mint alkotóelemet tartalmazza a tritonus-tengelyt – és oktaton skála-kivetülései lettek azok, amelyeket leginkább kiaknáztak.

Az oktaton skála azért került előtérbe, mivel annyiféleképpen tud kölcsönhatásba kerülni a tradicionális diatóniával. Ez olyasmi volt, amire például az egészhangú skála nem képes.³²

A *Szadko* egy részletét elemezve Taruskin következőképpen világítja meg Rimszkij duális zenei világvilágát, amelyet többek között Stravinskyra is örökül hagyott:

A komponista itt olyan tradíciót követ, amely a *Ruszlánnal* kezdődött, és érvényben marad a *Petruskáig*: az emberi és a fantasztikus világot a diatonikus és a kromatikus harmónia közötti ellentéttel különíti el, amelyből a terckapcsolatokkal jellemezhető kromatikus/fantasztikus (egészhangú vagy oktaton) kijátssza az emberi zene kvintkapcsolatai ellen.³³

Ehhez hozzátehetjük még az előző idézet alapján, hogy az oktátónia azután átvette a főszerepet, mint a természetfeletti világ megjelenítő eszköze.

Taruskin könyvének fő célkitűzése, hogy Stravinsky művészetét újra kontextualizálja, és fő üzenete az, hogy Stravinsky az orosz zenei tradíció része illetve folytatója. Ennek fő technikai aspektusát az oktátónia alkalmazása jelenti.

Az oktátóniát kulcsfontosságú tényezőnek tekintő szemlélet kétségkívül sikeresnek bizonyult, s ma már nem lehet figyelmen kívül hagyni Stravinsky orosz és neoklasszikus korszakának vizsgálatakor. Mégsem ad választ minden kérdésre, s különböző irányból érkezett kritikák kereszttüzebe került. A leggyakoribb ezek közül az, hogy van den Toorn és Taruskin túlságosan piederesztálra emeli az oktátóniát.

³⁰ Richard Taruskin: „Catching Up with Rimsky-Korsakov”. *Music Theory Spectrum* XXXIII/2 (2011. Ősz): 169-185. 175-6.

³¹ A számozás értelmezéséről lásd az 1.6. fejezetet.

³² Taruskin, „Chernomor to Kashchei”, 99-100.

³³ I. m. 103.

Erről írt Kofi Agawu egy pár évvel ezelőtti cikkében;³⁴ Joseph Strausnak a van den Toorn könyvéről megjelent kritikája szerint pedig *Az oktaton Stravinsky* alkalmasabb cím lett volna.³⁵ Elismerve a kötet érdemeit, felhívja a figyelmet, hogy van den Toorn rendszerint rövid részleteket választ csak ki elemzés céljára. Rámutat, hogy „szinte bármely, 9-12 hangot tartalmazó részletet lehet úgy tárgyalni, mint egy oktaton kontextust »diatonikus« befolyással. Ennek eredményeképp az oktaton skála túl gyakran bizonyul analitikus Prokrasztész-ágnak.”³⁶ A másik nagy kihívást a politonalitás régi-új elmélete jelenti, melynek fő szószólója – Stravinsky zenéjére vonatkoztatva – napjainkban Dmitri Tymoczko.³⁷

1.3. Politonalitás

A régebbi Stravinsky-irodalom gyakran hivatkozott a politonalitás fogalmára. Roman Vlad szerint sokszor elhangzott, hogy a *Petruska* 2. képében egymásra helyezett C-dúr és Fis-z-dúr akkord volt a politonalitás kezdete.³⁸ Alfredo Casella egy 1924-es tanulmányában azt írja, hogy a *Sacre* az első olyan mű, amely nem csupán valamiféle kísérlet formájában, hanem teljességében prezentálja a politonalitást.³⁹ Eric Walter White számtalan alkalommal használja a fogalmat Stravinsky-monográfiájában.⁴⁰ Leonard Bernstein is Stravinsky-darabokból indult ki 6. Harvard-előadásában, amikor a politonalitást taglalta: a *Petruska*-akkordból, a *Sacre*-ban A tavasz hírnökei tétel kezdetéből ([13]), *A katona történetében* A katona indulójának elejéből, a *Les nocces* egy részletéből ([2]-től).⁴¹ Robert Craft is használja a terminust a *Stravinsky in Pictures and Documents* című kötetben⁴² (és soha nem hivatkozik az oktatóniára).

Már olvashattuk Stravinsky nyilatkozatát a *Petruska* 2. képéről. Eric Walter White – a politonalitás híve – könyve előszavában leírja, hogy a zeneszerző támogatását bírta munkájában.⁴³ Ezzel szemben Jurij Holopov egy tanulmányában hivatkozik egy 1913-as interjúra, mely szerint Stravinsky azt állította, hogy „a politonalitást teljes nonszensznek tartom. Akik a politonalitást használják, nem

³⁴ Kofi Agawu: „Taruskin’s Problem(s)”. *Music Theory Spectrum* XXXIII/2 (2011. Ősz): 186-190. 186.

³⁵ Joseph Straus: „The Music of Igor Stravinsky by Pieter C. van den Toorn. Review”. *Journal of Music Theory* XXVIII/1 (1984. Tavasz): 129-134. 129.

³⁶ I. m. 132.

³⁷ Lásd az 1.3. fejezetet.

³⁸ Roman Vlad: *Stravinsky*. Transl. Frederick and Ann Fuller. (London: Oxford University Press, 1967): 15.

³⁹ Alfredo Casella: „Tone-Problems of To-day”. Trans. Theodore Baker. *The Musical Quarterly* X/2 (1924. Április): 159-171. 164.

⁴⁰ White, *Stravinsky*.

⁴¹ Bernstein Harvard-előadásai később könyv formájában is napvilágot láttak, ez szolgál a hivatkozás forrásául. Leonard Bernstein: *A megválaszolatlan kérdés. Hat előadás a Harvard Egyetemen*. Ford. Révész Dorrit. (Budapest: Zeneműkiadó, 1979): 302-8.

⁴² Vera Stravinsky, Robert Craft: *Stravinsky in Pictures and Documents*. (New York: Siman and Schuster, 1978).

⁴³ White, *Stravinsky*, 8-9.

egyebet akarnak megtanulni, mint a káosz törvényeit – ez örülség.”⁴⁴ Maga Holopov elveti a politonalitást, mint nem megalapozott elméleti koncepciót.⁴⁵

Mindenképpen tanulságos megvizsgálni a kortárs Bartók álláspontját – annál is inkább, mivel maga is utal Stravinskyra. Bartók élete folyamán többféleképpen nyilatkozott a politonalitásról. 1909-ben egy Gruber Emmának írt levelében Richard Strauss *Elektrájának* egy részletét bitonálisan magyarázta, és ezt a drámai tartalommal indokolta.⁴⁶ Később inkább a koncepció ellen foglalt állást. 1943-ban a 2. Harvard-előadáson a politonalitást úgy határozta meg, hogy „két- vagy többszólamú zenében különböző diatonikus hangnemeket használnak egyidejűleg”.⁴⁷ Párhuzamba állította az atonalitással, mindkettőt csupán elméleti konstrukciónak nevezve:

Tökéletes és valóságos atonalitás nem létezik, még Schönberg műveiben sem, a felhangok kölcsönös viszonyát s a felhangoknak saját alaphangjukhoz való kapcsolatát meghatározó megváltoztathatatlan fizikai törvény miatt.⁴⁸ [...] Ugyanez a jelenség figyelhető meg az úgynevezett politonális zenénél. Csupán a szem tapasztal politonalitást, ha ilyen zenét olvas. Belső hallásunk azonban ismét csak kiválaszt egyetlen hangnemet alaphangnemül, s a többi hangnem hangjait a választott hangnemhez viszonyítja. Az eltérő hangnemű szólamokat úgy értelmezzük, mintha a választott alaphangnem módosított hangjaiból állnának.⁴⁹

Bartók ezután optikai analógiával támasztja alá fejtegetését. Később még hozzáteszi:

A politonalitás vagy bitonalitás imádói különben sok kárt okoztak. Egyes komponisták elcsépelte dallamot írtak mondjuk C-ben, s elcsépelte kíséretet adtak hozzá Fisz-ben. Furcsán hangzott, s a félrevezetett közönség így szólt: „Oh, ez a zene nagyon érdekes, nagyon modern és merész”. Az ilyen mesterkélt eljárások teljesen értéktelenek.⁵⁰

⁴⁴ Philip A. Ewell, aki a tanulmányt oroszról angolra fordította, nem találta meg az idézetet a Holopov által megjelölt helyen, viszont lábjegyzetben megadja, hogy az interjú Henri Postel du Mas-val készült 1913-ban. Az idézetnek én sem akadtam nyomára. Holopov, „On the system of Stravinsky's Harmony”, [2.18].

⁴⁵ I. h.

⁴⁶ Lásd Vikárius László: „Backgrounds of Bartók's »Bitonal« Bagatelle”. In: Vikárius László, Lampert Vera (közr.): *Studies in the Source and the Interpretation of Music. Essays in honor of László Somfai on His 70th Birthday*. (Lanham: The Scarecrow Press, 2004): 405-423. 417. Idézi Németh G. István: „Bitonale und bimodale Phänomene in den Klavierwerken Bartóks”. *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* XLVI/3-4 (2005. Augusztus): 257-294. 261.

⁴⁷ Tallián Tibor (közr.): *Bartók Béla írásai 1.* (Budapest: Zeneműkiadó, 1989): 170. (A közreadó magyar fordítása.)

⁴⁸ I. h.

⁴⁹ I. m. 171.

⁵⁰ Németh G. István egy 1922-ből való interjúra hivatkozik, amelyben Bartók Casella egy bitonális kompozíciójáról mond hasonló értékítéletet. Németh G. szerint minden bizonnyal Casella *Carillon (11 Pièces enfantines, No. 9)* című darabjáról lehet szó, és erre gondolhatott Bartók a Harvard-előadáson is. Németh G. István, „Bitonale und bimodale Phänomene in den Klavierwerken Bartóks”, 259-260.

Egyébként Stravinsky és a magam zenéjének elég számottevő része úgy néz ki, mintha bitonális vagy politonális lenne. Ezért a politonalitás úttörői Stravinskyt politonalista-társuknak tekintették. Stravinsky azonban nyomatékosan tagadja ezt a tényt, még olyan külsőségekben is, mint az ortográfia.⁵¹

Egy zongoraműveinek tervezett albumához fogalmazott előszóban 1. bagatelljéről így ír:

...a felső vonalrendszer hangnem-előjegyzése négy kereszt (mint cisz-mollban), az alsóé négy bé (mint f-mollban). E félig komoly, félig tréfás megoldást azért használtam, hogy bemutassam a hangnemi előjegyzés abszurditását bizonyosfajta modern zenében. Miután az első darabban „ad absurdum” vittem a hangnemi előjegyzés elvét, valamennyi további bagatellben és legtöbb késői művemben mellőztem használatát. Az első bagatell tonalitása természetesen nem cisz-moll és f-moll keveréke, hanem egyszerűen fríges színezetű C-dúr. Ennek ellenére az 1920-as években, mikor divat volt bi- és politonalitásról beszélni, sokszor idézték, mint „a bitonalitás korai példáját”. Ugyanerre a sorsra jutott akkoriban a 2. vázlat, bár tonalitása vitathatatlanul tiszta C-dúr.⁵²

Arthur Berger nyomdokain haladva Pieter C. van den Toorn elveti a politonalitást, és helyette vagy az oktatonia számlájára ír korábban politonálisnak tartott jelenségeket – mint például a Petruska-akkordot⁵³ –, vagy az oktaton-diaton interakcióval magyarázza őket – mint például a *Sacre* bevezetéséből a 10. próbajelnél kezdődő szakaszt.⁵⁴

Richard Taruskin viszonyulása a politonalitás kérdéséhez nem egyértelmű. Stravinsky-monográfiájában⁵⁵ számtalan alkalommal használja a „bitonal” illetve „polytonal” kifejezést, mindannyiszor idézőjelben – ami lehet az irónia jele, de akár a koncepció (részleges) elfogadása is.

A politonalitás harcos védelmezője Dmitri Tymoczko. Tanulmányaiban⁵⁶ kifejti, hogy koherens koncepciónak tartja, és számos Stravinsky-részletet elemez ilyen szemmel. A politonalitás helyett inkább a *poliscalarity* terminust ajánlja⁵⁷ – leginkább óvatosságból –, de később is visszatér az első kifejezéshez.

Annak eldöntéséhez, hogy Stravinsky zenéje kapcsán beszélhetünk-e bi- vagy politonalitásról, és hogy ezt milyen módon tehetjük, elengedhetetlen konkrét példák vizsgálata, amire a következő fejezetben kerül sor.

⁵¹ Tallián, *Bartók Béla írásai 1*, 171.

⁵² I. m. 94-95.

⁵³ Van den Toorn, *The Music of Igor Stravinsky*, 33.

⁵⁴ I. m. 106.

⁵⁵ Taruskin: *Stravinsky and the Russian Traditions. A Petruska* 2. képéhez fűzött kommentárját lásd az 1.4. fejezetben tárgyalom.

⁵⁶ Tymoczko, „Stravinsky and the Octatonic: A Reconsideration”. Uő. és van den Toorn, „Colloqui: Stravinsky and the Octatonic. The Sounds of Stravinsky”. Tymoczko, „Round Three”.

⁵⁷ Tymoczko, „Stravinsky and the Octatonic: A Reconsideration”, 84-85.

1.4. Néhány Stravinsky-példa

A *Petruska* 2. képe és a Petruska-akkord

Az előző fejezetekben már elhangzott Stravinsky és Berger véleménye.⁵⁸ Roman Vlad azt írja, hogy „egyetlen tradicionális tonalitás sem tartalmazza a szóban forgó két arpeggio [a C-dúr és Fisz-dúr felbontás a 49. próbajelnél] összes hangját, mindazonáltal van egy módusz, amely magában foglalja őket”.⁵⁹ Vlad természetesen az oktaton skálára gondol, csak még nem ezen a néven hivatkozik rá.⁶⁰ A következő interpretációt ajánlja: „Ezek az akkordok talán nem homogének tonális szempontból, de tény, hogy ehhez a közös móduszhoz tartoznak, modálisan homogénné teszi őket.”⁶¹

Taruskin elismeri, hogy lehet némi igazság a Petruska-akkord politonális értelmezésében. Felhívja a figyelmet azokra a helyekre, ahol a zongora jobbkez-szólamának G-dúr felbontása ütközik a bal kéz Fisz-dúr felbontásával [49]+10, [50]-tól]. Véleménye szerint lehet ugyan a 3. oktaton soron (amelybe a Petruska akkord tartozik) kívül eső G-dúr felbontást appoggiaturának tekinteni a Fisz-dúr arpeggióhoz, de előnyösebb egyszerűen a C-dúr akkord dominánsaként számba venni, s ez az olvasat dramaturgiaiailag is indokoltabbnak tűnik.⁶² Véleménye szerint lehet politonalitásról beszélni, de csak ha „észben tartjuk, hogy a kérdéses hangnemek nem szabadon lettek kiválasztva, hanem az oktatónia összességének körülhatárolt és történetileg szentesített eszköztárából”.⁶³ Amikor d-moll és Fisz-dúr hangzat szól együtt ([60]), előbbit appoggiaturának veszi a Petruska-akkord C-dúr komponenséhez. A kép zárása kapcsán még egyszer megerősíti a politonális értelmezés validitását, hozzátéve, hogy a C- és Fisz-dúrt aktív polaritásként halljuk, nem statikus együttállásnak.⁶⁴

Dmitri Tymoczko felteszi a nagyon fontos kérdést, hogy minden ilyen egymáshelyezés és akár maga a Petruska-akkord is mindenképp az oktatóniából származik-e, ahogy Taruskin állítja, vagy fordított a helyzet, és „az egymáshelyezés képes oktatón hangzásokat produkálni”.⁶⁵ Ő is rámutat azokra az együtthangzásokra, ahol a Fisz-dúr akkord d-moll hangzattal oszcillál,⁶⁶ és számos

⁵⁸ Tymoczko szerint „Berger egy személyes beszélgetés keretében megengedte, hogy a politonalitás legitim analitikus koncepció, és még abban is egyetért, hogy elfogadható a Petruska-akkord politonális analízise”. Tymoczko, van den Toorn, „Colloqui: Stravinsky and the Octatonic. The Sounds of Stravinsky”, 193. Kérdés persze, van-e akkora súlya egy személyes beszélgetés keretében elhangzott véleménynek, mint egy tanulmánynak.

⁵⁹ Vlad, *Stravinsky*, 15.

⁶⁰ Visszaul a könyvének 8. oldalára, ahol mint Messiaen „korlátozott transzpozíciójú 2. módusát” említette. I. h.

⁶¹ I. h.

⁶² Taruskin, *Stravinsky and the Russian Traditions*, 748.

⁶³ I. m. 749.

⁶⁴ I. m. 756-757.

⁶⁵ Tymoczko, „Stravinsky and the Octatonic: A Reconsideration”, 88.

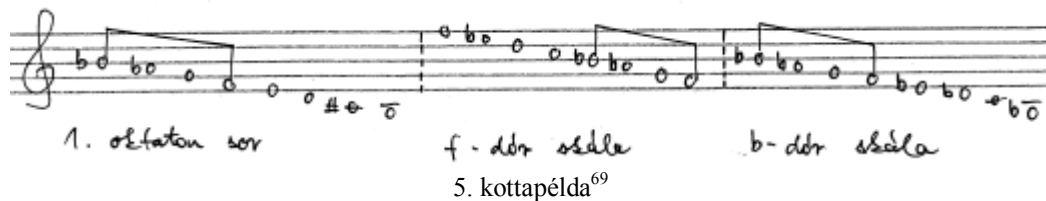
⁶⁶ I. m. 86.

Stravinsky-műből idéz még, ahol az egymásra helyezés nem oktaton hangzást eredményez.⁶⁷

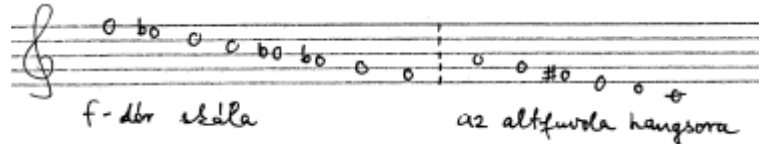
Ahogy e fejezet címe is jelzi, kulcskérdés, hogy egészében nézzük a *Petruska* 2. képét. Figyelembe véve, hogy a Petruska-akkord C-dúr komponense függetlenül viselkedik, és kétféle funkciós menetben is helyet kap – a G-dúr hangzat dominánsként, a d-moll szupertonikaként járul hozzá –, és nem feledve Stravinsky szavait („in two keys”), arra jutunk, hogy a politonalitás ez esetben nem kerülhető meg.

Le sacre du printemps – Előjáték ([9]-[12])

Van den Toorn interakcióként írja fel a 10. próbajelnél kezdődő szakaszt. Az 1. oktaton sor először f-dórral kerül interakcióba, majd [10]+4-től b-dórral.⁶⁸



Előtte viszont a 9. próbajelnél mindössze az f-dór skálát írja fel, figyelmen kívül hagyva az altfuvola anyagát, noha kottapéldájában szerepelteti.⁷⁰



6. kottapélda⁷¹

Ezt a helyet nem is lehetne interakcióként felírni, így viszont a politonalitás itt sem kerülhető meg.

Le sacre du printemps – A tavasz hírnökei ([13]-[15])

A Petruska-akkord után lássunk most egy másik emblemikus Stravinsky-hangzatot, amit A tavasz hírnökei tétel elején hallunk.

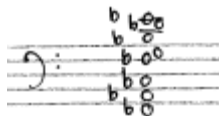
⁶⁷ I. m. 88-96.

⁶⁸ Van den Toorn, *The Music of Igor Stravinsky*, 106.

⁶⁹ Van den Toorn nyomán, i. h.

⁷⁰ I. m. 105.

⁷¹ Van den Toorn nyomán, kiegészítve az altfuvola hangsorával. I. h.



7. kottapélda

White szerint „valószínűnek látszik, hogy a bitonális halmaz jól kezére eső két különálló akkordból jött létre”, majd felveti, hogy tredecimakkord-fordításként is értelmezhető (*esz/g/b/desz/fesz/asz/cesz*).⁷² A „fordítás” kitétel nem szükséges egyébként, az akkordot ebben a formában is tekinthetjük alaphelyzetűnek (*fesz/asz/cesz/esz/g/b/desz*); viszont az eset mutatja, hogy White érzékelté azt a fontos tény, hogy a hangzat felső hangja, az *esz* élvez prioritást.

Dmitri Tymoczko az októnia mellett az egészhangú skálát, valamint a harmonikus és (emelkedő) dallamos mollt is fontosnak tartja Stravinsky műveiben, és számos helyen kimutatja őket.⁷³ Az *Augurs*-akkord szerinte a harmonikus gisz-moll teljes hangkészletét teszi ki.⁷⁴ Tymoczko modálisan érti a harmonikus gisz-mollt, tehát egy hangnak sem tulajdonít prioritást. Emellett támogatja azt az olvasatot is, hogy két nem összefüggő tercépítkezésű harmónia egymásra helyezéséről van szó.⁷⁵

Van den Toorn e tanulmányra írt válaszában tarthatatlannak nevezi azt az álláspontot, hogy az akkord harmonikus gisz-mollból származna. Felhívja a figyelmet, hogy már a 14. próbajeltől, majd később is többször áll *gisz* helyett *g*, *h* helyett *c*. Rámutat az állandó elemek – az *esz*-dominánsseptim, a *desz-b-esz-b* ostinato, az egyedülként kettőzött *e* – nagyobb jelentőségére.

Peter Hill több, közös hangokkal rendelkező akkord kölcsönhatásaként interpretálja A tavasz hírnökeinek kezdetét, a 14. próbajeltől az E-dúr (és moll), C-dúr és Esz-dúr hangzatokat nevezve meg. Az *asz*-ről és *cesz*-ről megállapítja, hogy nem tartoznak a többi hang által meghatározott oktaton sorhoz, a harmónia Fesz-dúr összetevőjére pedig kétféle (egymást nem kizáró) magyarázatot ad: az Előjáték E-dúr központú akkordjának ([10]-tól) kiterjesztése, illetve diszsonancia az *esz*-dominánsseptimhez, amely később oldódik ([16]-nál és [28]-nál).⁷⁶ Később még hozzáteszi: „A *Rite* harmóniavilágának ilyen fajta »bitonális« magyarázatait többé nem részesítjük előnyben, de ez esetben bizonyosan ez a helyes.”⁷⁷

Az elmondottakból megint kiderül, hogy nem szabad egy kiragadott részletet – legyen az akár egy akkord, akár valamilyen melodikus formáció – elszigetelten

⁷² White, *Stravinsky*, 189.

⁷³ Tymoczko, „Stravinsky and the Octatonic: A Reconsideration”, 69-84.

⁷⁴ I. m. 78. Tymoczko valójában „G# melodic minor”-t ír, de ez biztosan elírás, lévén hogy a fejezet címe Harmonikus moll, és a szerző további erre vonatkozó példákat sorakoztat fel. Egyértelművé teszi az elírás tényét az is, hogy a fagott dallamáról ([19]-től) azt mondja, melodikus gisz-moll kivágataként is érthető, és itt már harmonikus és melodikus moll kettősségeként mutatja be a két réteget. I. h.

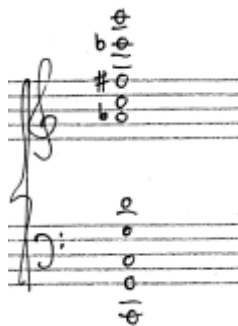
⁷⁵ I. h.

⁷⁶ Peter Hill: *Stravinsky: The Rite of Spring*. Julian Rushton (szerk.): Cambridge Music Handbooks. (Cambridge [UK]: Cambridge University Press, 2004): 63.

⁷⁷ I. m. 153.

vizsgálni, hanem kontextusban kell elhelyezni. Az is világos, hogy problematikus a híres hangzat részekre bontása: *fesz*-re épülő dúr + *esz*-dominánsseptim, vagy *fesz/g/b/desz/esz* oktaton harmónia + idegen hangok. Van den Toorn azonban helyesen érvel amellett, hogy utóbbi a helyes; ezt támasztja alá, hogy az oktaton összetevők az állandóak. Az alsó hangra – amely mindvégig *e* – diatonikus hármashangzatok épülnek, s hogy konkrétan melyek, az fontos, de nem elsőrendű kérdés. Ennek bizonyítéka, hogy a Stravinsky tollából származó kézzongorás változatban [14]-től kezdve az alsó rétegben csak *Fesz*-dúr és *C*-dúr felbontás szerepel, a partitúrából a fagott *e*-moll felbontása nem. A schenkeri elméletből kölcsönzött terminussal úgy mondhatnánk, hogy az *e* – vagy az *e*-oktáv – kikomponálásáról van szó.⁷⁸

Le sacre du printemps – A föld imádása (Az agg bölcs), [72]-1



8. kottapélda⁷⁹

White erre a hangzatra kétféle magyarázatot ad: vagy *c/esz/g/h/d/fisz/asz* tredecimakkord, vagy hármashangzatok kombinációja (*c*-moll, *Asz*-dúr, *h*-moll).⁸⁰ Ezzel szemben itt ugyanaz az elv munkálkodik, mint az *Augurs*-akkord (vagy akkordok) esetében: egy nagyszeptim-feszültségű oktaton harmónia alsó hangjára ezúttal is diatonikus, de most kvintekből épülő akkord kerül. A felrakás jól elkülönülő két rétege világossá teszi ennek az értelmezésnek a helyességét.

1.5. Politonalitás vagy sem?

A címben feltett kérdés eldöntéséhez az egyik legfontosabb érv, hogy Stravinsky maga hivatkozott a bitonalitásra,⁸¹ dramaturgiai indokot felhozva. Fontos tényező

⁷⁸ William Drabkin: „Auskomponierung”. *Grove Music Online*. 2015. július 14.

<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/50765>

Taruskin is többször használja ezt a terminust – például könyvének 1197. oldalán –, de nem hivatkozik Schenkerre. Taruskin, *Stravinsky and the Russian Traditions*.

⁷⁹ A kézzongorás változat írásmódja nyomán.

⁸⁰ White, *Stravinsky*, 189.

⁸¹ Lásd az 1.2. fejezetet, a 13 lábjegyzethez tartozó részt. Van den Toorn olyannyira próbálja megkerülni a politonalitást, hogy Stravinsky mondatát is hiányosan idézi: „I wanted ... to show that his ghost is still insulting the public.” Van den Toorn, *The Music of Igor Stravinsky*, 32. Az eredeti így hangzik: „I wanted the dialogue for trumpets in two keys at the end to show that his ghost is still insulting the public.”

továbbá, hogy ahol e kérdés felmerül, ott szinte mindig regiszterben és hangszínen jól elkülönülő rétegeket találunk, melyek közül legalább az egyik diatonikus. Ez összecseng Bartók definíciójával, mely szerint „két- vagy többszólamú zenében különböző diatonikus hangnemeket használnak egyidejűleg”.⁸² Van den Toorn megpróbálja az oktaton-diaton interakció számlájára írni az összes ilyen jelenséget, azonban láttuk, hogy ez nem minden esetben működik; ráadásul ahol lehetséges, kritikusai szerint ott sem feltétlenül indokolt ez az interpretáció.⁸³

Csak félig igaz a már idézett bartóki érv, hogy feltétlenül az egyik szólam tonálisához viszonyítjuk a másikat.⁸⁴ Stravinskynál általában az egyik réteg valóban prioritást élvez, de mivel legtöbbször statikus, ostinato-szerűen ismétlődő rétegekről van szó, képesek vagyunk őket egymástól elég függetlenül hallani ahhoz, hogy egyiket ne a másik módosított hangjaiként észleljük. Ugyanakkor a rétegek közti hierarchikus viszony, a gyakran csak pár hangból álló hangkészlet miatt nem beszélhetünk két teljes értékű tonálisról. Emiatt célszerűbb politonális (vagy bitonális) jelenségekként hivatkozni az ilyen helyekre.

Mindig kulcskérdés a rétegek viszonyának tisztázása. Ebben négy alaptípust állapíthatunk meg: (1) a két réteg egyazon oktaton sor része (mint például a Petruska-akkord); (2) a két réteg oktaton-diaton interakcióként írható fel (mint például a *Sacre*-ban Az elrablás játéka tétel kezdetén⁸⁵); (3) egy oktaton harmónia egy elemének diatonikus kikomponálása (mint például A tavasz hírnökeinek eleje); (4) a rétegek más módon való kapcsolódása.

1.6. Pitch-class set analysis

Allen Forte az atonális zene struktúrájáról írott könyvében⁸⁶ vizsgálódásainak körébe Stravinsky *Sacre*-ját is belefoglalta. Megfogalmazása szerint „az atonális zene nem kizárólag Schoenberg és körének felségterülete volt”.⁸⁷ Néhány évvel később külön kötetet szentelt a *Sacre*-nak.⁸⁸ Ebben így ír: „[a *Sacre*] Schoenberg és tanítványainak rendkívül korai atonális műveire emlékeztet, és valóban, mai szemmel nézve több közös van benne azokkal a művekkel, mint szerzője későbbi műveivel – különösen az úgynevezett neoklaszikus művekkel”.⁸⁹ A kompozíció elemzésének kezdetén Forte tisztázza: „...nem teszek kísérletet, hogy felfedjem a zene olyan jellemzőit, mint a tonális, nagyléptékű lineáris kapcsolatok”.⁹⁰

Az elmélet központi fogalma a *pitch-class set*, amely meghatározott hangköztartalommal rendelkező, 2-12 hangból álló hanghalmazt jelöl. A *set* elemeit arab számokkal jelölik, a kromatikus skálának megfelelően, így például ha a *c*-t 0-

⁸² Lásd az 1.3. fejezetet, a 45. lábjegyzethez tartozó részt.

⁸³ Lásd Joseph Straus kritikáját az 1.2. fejezetben, a 34. lábjegyzethez tartozó részt.

⁸⁴ Lásd az 1.3. fejezetben a 47. lábjegyzethez tartozó idézetet.

⁸⁵ Lásd az 1.2. fejezetben a 23. lábjegyzethez tartozó részt.

⁸⁶ Allen Forte: *The Structure of Atonal Music*. (New Haven, London: Yale University Press, 1973).

⁸⁷ I. m. ix.

⁸⁸ Allen Forte: *The Harmonic Organization of The Rite of Spring*. (New Haven, London: Yale University Press, 1978).

⁸⁹ I. m. 28.

⁹⁰ I. m. 29.

nek tekintjük, a *c*, *cisz*, *e* hangkészlet jelölése [0, 1, 4]. A hangköztartalom tükörfordítása, illetve a transzpozíció nem változtat a *set* identitásán, tehát például az *e*, *f*, *asz*, vagy az *e*, *g*, *asz* halmaz ugyanazt a *set*-et képviseli, mint a *c*, *cisz*, *e*. Forte a tizenkéthangúságon belül lehetséges 220 kombináció mindegyikét névvel látta el,⁹¹ így például az említett [0, 1, 4] a 3-3 nevet viseli, melyből az első szám azt mutatja, hány hangból áll a halmaz.⁹² A *setek* közötti egyik legfontosabb kapcsolattípus az úgynevezett inkluzív kapcsolat (*inclusion relation*). Ez azt jelenti, hogy egy nagyobb halmaz magában foglal egy kisebbet; például az *g*, *b*, *h*, *d* csoport (Forte számozásában 4-17) az imént említett 3-3 szerkezetét (ezúttal kétszeresen is: *g*, *b*, *h* és *b*, *h*, *d*).⁹³

Forte elsősorban a *Sacre*-ban található *setek* összefüggései, előfordulásuk gyakoriságai alapján határozza meg a mű egységét. Taruskin élesen kritizálta Forte módszerét,⁹⁴ s kettőjük szembenállásának hátterében végső soron a tonális és atonális szemlélet harca áll, mint Kenneth Gloag megállapítja.⁹⁵

Noha magam is a tonális értelmezés pártján állok – mind a *Sacre*, mind az orosz és neoklasszikus korszak egész termését illetően –, mégis úgy gondolom, hogy alkalmanként Forte megközelítése hasznosnak bizonyul lényeges összefüggések feltárására.

⁹¹ I. m. 3.

⁹² A nevek listája megtalálható a könyv végén. I. m. 179-181.

⁹³ A *pitch-class set theory* részletes leírását – amely például jóval többféle kapcsolatot sorol fel a *setek* között – az olvasó megtalálja az említett két könyvben. Itt csak arra szorítkoztam, amennyi dolgozatomban szempontjából releváns.

⁹⁴ Richard Taruskin: Review of *the Harmonic Organization of the Rite of Spring*. *Current Musicology* No. 28 (1979. Ősz): 114-129; Taruskin: „Letter to the Editor from Richard Taruskin”. *Music Analysis* V/2-3 (1986. Október): 313-320.

⁹⁵ Kenneth Gloag: „Russian Rites. *Petrushka*, *The Rite of Spring* and *Les Noces*”. In: Jonathan Cross (szerk.): *The Cambridge Companion to Stravinsky*. (Cambridge [UK]: Cambridge University Press, 2003), 79-97. 92.

2. Elemzések

2.1. *A csalogány* – 2. és 3. felvonás

Az opera második felvonása a mesebeli Kína császáranak udvarában játszódik, s így tematikájában a fantasztikus elemek, helyszínek vonulatát gyarapítja Stravinsky életművében. Aligha idézhetné fel hívebben más zenei nyelvjárás a keleti birodalmat, mint a pentatónia. Tiszta formában sehol sem fordul elő, s épp az jelenti majd az egyik fő vizsgálódási területet, hogy milyen módon kerül kölcsönhatásba más rendszerekkel. Ezzel szemben a *Csalogány* karakterének kromatikus stílusa más megközelítési elveket tesz szükségessé.

2.1.1. Pentatónia

„Léghuzat”-közjáték

Stravinsky ebben a tételben a pentatóniát alapvetően kétféle módon használja: vagy hétfokú, diatonikus keretbe ágyazza, vagy tizenkétfokúba. Az első esetben a vezető szólamok a kvintekbe rendezett diatónia egy-egy öthangos kivágatát alkotják. Ha egy ilyen réteg van – ami kivételnek számít, az egyetlen példa [54]-[54]+8 között található –, akkor az a kvintlánc felső részét foglalja el; Bárdos Lajos kifejezésével élve az éles pentatóniában mozog.¹ Két egyidejű pentaton réteg esetén az adott diatóniában elhelyezkedő normál illetve éles pentatónia szólal meg. Ezek tisztakvint-távolságra vannak egymástól, és Stravinsky ezt a körülményt gyakran úgy aknázza ki, hogy két pentaton szólam ténylegesen kvint- vagy kvartpárhuzamban halad.² Az 1. kottapéldában láthatjuk, ahogy a pentatónia a különböző diatonikus hangsorokba illeszkedik, egy vagy két rétegben.

¹ Bárdos Lajos: *Liszt Ferenc, a jövő zenésze*. (Bp.: Akadémiai Kiadó, 1976): 10-12.

² [57]+3 és a következő ütem, 1. kórus alt és 2. kórus szoprán; [57]+5-[57]+8, 1. kórus; [64]+2 és a következő ütem, 1. kórus alt és tenor; [64]+4-[64]+8, 1. kórus.

Handwritten musical notation for six staves, each with a boxed interval label above it. The labels are: $54 - 54 + 8$, $57 - 57 + 4$, $57 + 5 - 57 + 8$, $61 - 61 + 6$, $64 - 64 + 3$, and $64 + 4 - 64 + 8$. The notation shows various intervals and chord structures on a treble clef staff.

9. kottapélda³

Más módon is tükröződik, hogy a kvintekbe (kvartokba) rendezés nem önkényes. A diatonikus részek mindkét fő motívumának egy kvart adja a vázát.

³ A Boosey & Hawkes által kiadott partitúrában [61]-től a *d*-hangolású pikoló klarinét szólamában g^2 áll (hangzó a^2), ez azonban biztosan sajtóhiba. A Stravinsky által készített zongorakivonat egyértelművé teszi a $fisz^1/h^1/e^2$, b^1 kvartakkordot. Az említett szólamban elvileg d^2 -nek kellene állnia (hangzó e^2). Elképzelhető, hogy a particellából átírva Stravinsky d^2 helyett rossz hangot kottázott le (így a kürttel együtt megszólalna az említett kvartakkord); valószínűbb azonban, hogy egyszerűen felcserélte a két hangszert. Ha a két klarinétot a másik szerint transzponáljuk, úgy unisono e^2 -t tartanának. Így egyrészt az *e* arányosabban állna szemben a másik *fisz*-ével, másrészt pedig a fuvolák *b-cesz* trillája mellett felesleges a kitartott *h*. A transzponáló hangszerekkel kapcsolatban más művekben is találunk problémát, például *A katona történetében* a Királyi induló 5. próbajelénél, ahol dúrkvartszext-mixtúrának kell szólniuk.



10. kottapélda

Az A motívumot mindig kíséri egy egy pentaton fokkal mélyebb szólam (esetleg oktáv-különbséggel, vagyis hat pentaton fokkal mélyebben),⁴ ami ebből adódóan szintén kvartvázra épül. A kíséret egy másik rétege a diatonikus kvintlánc első két vagy három tagját tartja pedálként; ez látható az 1. kottapélda minden sorának elején. Három hang esetén ez egy kvartakkordban ölt testet: [54]-től $e^1/a^1/d^2$; [57]+5-től $cisz^1/fisz^1/h^1$, $eisz^1$ váltóhanggal kiegészítve; [61]-től $fisz^1/h^1/e^2$, b^1 váltóhanggal kiegészítve.⁵ [57]+5-től a basszus – hárfa, gordonka, nagybőgő – két, egymástól nagy szekund távolságra lévő kvinttornyot épít fel, amelyek egy *Cisz-Gisz-disz-aisz-eisz¹* kvintláncba rendezhetők, s ez így szintén pentaton hangkészletet takar.

A pentatóniával kapcsolatos analízis legizgalmasabb részét azok a szakaszok képezik, ahol egy ötfokú és egy attól távoli diatonikus hangsor kerül kapcsolatba. Egy esetet leszámítva ([58]+4-[58]+6) e két skála a „feketebillentyűs”⁶ +6-pentatónia és a „fehérbillentyűs” 0-diatónia. Ez azért is érdekes, mert a faktúra ily módon tizenkétfokúvá válik – alternatívájaként más, ezt célzó megoldásoknak a XX. század elején.

Itt is érvényes, hogy a pentaton felső szólamot egy (vagy hat) fokkal mélyebb párhuzamos skála kíséri. A diatonikus réteg az esetek többségében párhuzamos kvartokban mozog – egy újabb adalék a kvartok (és kvintek) strukturális szerepének fontosságához. A kulcskérdés, hogy milyen módon viszonyul egymáshoz a politonális ellentétben álló kétféle hangsor. Egyrészt a diatónia itt maga is egyfajta külön árnyék-skálát alkot;⁷ legalább egyik tagja minden esetben kromatikus váltóhangként járul az egyik vagy mindkét pentaton szólamhoz.⁸ Külön érdekesség, hogy a hétfokú árnyék-skála járul az ötfokú pentatóniához. Mivel fekvésének és a hangszerelés általi dinamikai kiemelésnek köszönhetően egyértelműen a felső a vezető szólam, ha a másik pentaton és a diatonikus szólam színező elemként való

⁴ Eric Walter White: *Stravinsky. A zeneszerző és művei*. Ford. Révész Dorrit. (Budapest: Zeneműkiadó, 1976): 204.

⁵ A zongorakivonatban álló $fisz^1/h^1/e^2$ kvartakkord világossá teszi, hogy a *b* alárendelt szerepet játszik, csupán váltóhang. Ennek transzponált változata a $cisz^1/eisz^1/fisz^1/h^1$ harmónia [57]+5-től (kürtök). (Lásd még a 3. lábjegyzetet.)

⁶ White, *Stravinsky*, 204.

⁷ Taruskin megfogalmazása szerint a diatonikus fehér billentyűs skálák árnyékolják a pentaton skálát. Richard Taruskin: *Stravinsky and the Russian Traditions. A Biography of the Works through Mavra*. (Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 1996): 1093.

⁸ Taruskin az egyidejűleg megszólaló félhang-távolságú váltóhangokat *acciaccaturának* nevezi. I. h.

hozzájárulását mérlegeljük, akkor azt mondhatjuk, hogy az egyidejűleg, díszítő jelleggel megszólaló váltóhangok olyan alkalmazásával állunk szemben, amikor a rendszerhez tartozó – pentaton – és attól idegen – kromatikus – elemek szimultán vannak jelen.

Ez azonban még nem világítja meg kellőképpen, miért éppen azokat az együtthangzásokat választotta Stravinsky, amiket a kottában látunk. Az alábbi példák demonstrálják, hogy az együtthangzásokra mind a diatónia, mind az októnia jelentősen hatott.

Több ízben megfigyelhetjük, hogy a két szélső – és ilyen módon prominens – szólam összege valamely oktaton vagy diatonikus hangsorba illik.

11. kottapélda⁹

Másutt ugyanez a teljes együtthangzások többségére elmondható:

⁹ A beírások minden ütem esetén arra a hangsorra utalnak, amelybe az adott ütem hangja beleillenek; a kottapélda 2. és 4. ütemében ez diatonikus vagy oktaton skála is lehet.

12a kottapélda¹⁰

12b kottapélda¹¹

¹⁰ Taruskin 14.11 kottapéldája nyomán. I. m. 1098.

¹¹ A zongorakivonat alapján. Az énekszólamokat elhagytam, mert nem adnak hozzá új hangot a hangszeres szólamokhoz.

12c kottapélda¹²

Az a tényező, hogy a diatonikus réteg többnyire kvartokban halad, valamint hogy legalább egyik hangja kromatikus váltóhangként viszonyul a pentaton réteg egyik vagy mindkét tagjához, lehetőséget ad arra, hogy egy oktatóniára jellemző – bár diatóniába is illő – hangközstruktúra jöjjön létre. Ez a szerkezet a kis szekund + tiszta kvart, amely Allen Forte listáján a 3-5 nevet viseli.¹³ Alig-alig találunk olyan együtthangzást a tárgyalt részekben, amely ne foglalná magában ezt a sejtet. Forte terminológiáját használva úgy fogalmazhatunk, hogy az együtthangzások döntő többsége inkluzív kapcsolatban áll a nevezett *settel*.¹⁴

Az elmondottak a 0-diatóna és a +6-pentatónia kölcsönhatása révén létrejövő együtthangzások tipológián alapuló egységét támasztják alá. Szem előtt tartva az erőltetett magyarázatok veszélyét, csupán arra szeretnének rámutatni, hogy az együtthangzásokat áthatja a diatónia és az oktatónia. Tudjuk, hogy Stravinsky kísérleteket folytatott, hogy miképpen lehet közös nevezőre hozni a zongora fekete és fehér billentyűs skáláit.¹⁵ Miközben zongorán próbálgatta a különböző megoldásokat, természetesen látszik, hogy hallása azokat az együtthangzásokat preferálta, amelyek az általa messze legtöbbit használt két hangsorba illeszkedtek, azaz a diatóniába és az oktatóniába.

Sarkalatos kérdés még, hogy tonális szempontból miképpen kapcsolódnak egymáshoz a tétel részei – milyen viszonyban áll például a három kereszt előjegyzésű anyag [54]-től és a rákövetkező [55]-től, ami +6-pentatónia és 0-diatónia interakcióját mutatja fel. A jórészt oktaton bevezetés után – és nem számítva a szakácsnő recitativóját, amely mintegy intermezzóként funkcionál a forma egészében – végig jelen van a pentatónia, vagy diatóniába, vagy tizenkétfokúságba ágyazva, és meghatározza a tonális tervet. Az a mód, ahogy a kvintekbe rendezett diatónia egy-

¹² Az énekszólamokat itt is elhagytam, mert nem adnak hozzá új hangot a hangszeres szólamokhoz. A 60. próbajel utáni első ütem utolsó nyolcadán a partitúra és a zongorakivonat szerint is *fisz*¹ áll a szopránban. Valószínű, hogy ez sajtóhiba, mivel egyébként a vokális szólamok együtt haladnak a hangszerekkel. A 4b és 4c kottapélda enharmonikus átírásokat tartalmaz a könnyebb olvashatóság kedvéért. Taruskin felhívja a figyelmet arra az érdekességre, hogy Stravinsky vázlaiban még az írásmódban is tisztán érvényesül a fekete és fehér billentyűs hangsor, aztán a partitúrában már mindezt elfedi az ortográfia. I. m. 1096.

¹³ Allen Forte: *The Harmonic Organization of The Rite of Spring*. (New Haven, London: Yale University Press, 1978): 149.

¹⁴ Az inkluzív kapcsolatról lásd az 1.6. fejezetet.

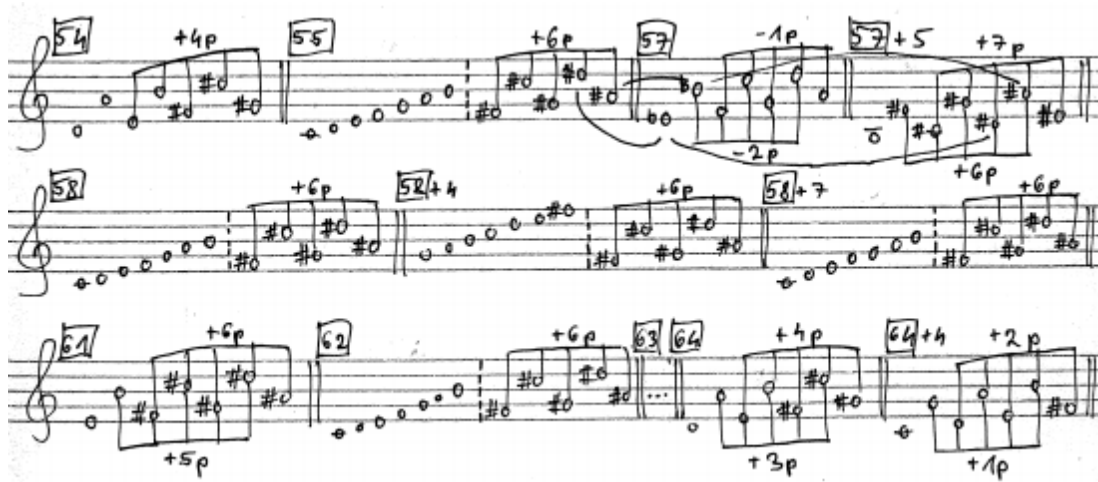
¹⁵ Taruskin, *Stravinsky and the Russian Traditions*, 1091-1092.

egy öthangos kivágatát alkotja a pentatónia, a szomszédos szakaszok kapcsolódását is megszabja. Két egymással határos rész pentaton rétege egy kivétellel mindig legfeljebb két kvint távolságra helyezkedik el egymástól, ami azzal jár, hogy együtt héttagú kvintláncot alkotnak, azaz egy meghatározott diatóniát. A példaként említett kapcsolat a következőképpen néz ki:



13. kottapélda

A kivétel az 57. próbajelet követő öt ütem, ahol a pentaton réteg kis szekunddal lejjebb kerül az előzményhez képest, illetve a következő szakasz egyik pentaton rétegéhez viszonyítva; rövidsége okán bizonyos, hogy e pár taktusnyi félhangos esés funkciója a monotónia megtörése. A kapcsolódás közös hangok segítségével történik: az előzmény és a folytatás pentatóniájából a *disz* és *aisz* az ötütemes betoldás pentatónián kívüli orgonapontjává válik (*esz* és *b*). A 6. kottapélda összefoglalóan mutatja be a tonális tervet [54]-től [65]-ig (a [63]-[64] közötti rész kromatikus anyagának kivételével).



14. kottapélda

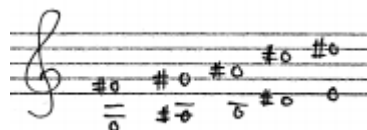
Kínai induló

A Kínai induló – címéhez híven – végig a pentatóniát állítja középpontba. A pentatónia felhasználását tekintve részben hasonló, részben eltérő megoldásokkal találkozunk, mint a „Léghuzat”-közjátékban. Taruskin leírja, a tétel elején miként lép interakcióba a pentatónia és az oktatónia. A feketebillentyűs ötfokúság négy hangja (*disz*, *fisz*, *aisz*, *cisz*) része a 3. oktaton sornak, mindössze a *gisz* idegen tőle. Stravinsky kiemeli ezt a hangot a nóna-távolságban felrakott *g/a*¹ kettős

acciaccaturával. A *disz* alaphang kvintjét, az *aisz*-t is kettős acciaccatura veszi körül.¹⁶ Az oboa, angolkürt és brácsák triolás kíséretfigurája kezdetben csak a +6-pentatónia két fokát használja (*fisz*, *gisz*), később mind az ötöt birtokba veszi (először [67]-nél). Újfajta árnyék-skála társul hozzá, mely ezúttal nem marad az ötfokúság keretein belül, hanem szabályosan változtatva nagy illetve kis szeptimmel mélyebb.¹⁷ A trombita által játszott főszólamhoz (A téma) is árnyék-skála társul, ami most két pentaton fokkal mélyebb.



15a kottapélda. A téma

15b kottapélda. A triolás kíséret pentaton hangsora és árnyék-skálája¹⁸

A folytatás [68]-tól a „Léghuzat”-közjáték azon részeinek megoldására emlékeztet, amelyekben egy adott diatóniában meglévő egy vagy több pentatónia megszólal, bár nem lehet egy egyértelműen uralkodó diatonikus hangsort megnevezni. Az ütem súlyokon elhelyezkedő akkordokat és dallamot – amely az A téma nagy terccel lejjebb illetve kis szepttel feljebb transzponált változata – figyelembe véve a keret nyolc kvint szélességű (*c-g-d-a-e-h-fisz-cisz*), a súlytalan, nyolcad értékű váltóakkordokkal pedig még szélesebb. [68]+3-tól a darab folyamán először lehetünk tanúi annak, hogy három szomszédos pentaton rendszer szólal meg szimultán – a „Léghuzat”-közjáték egyes helyeihez hasonlóan kvintpárhuzamban – s így együtt egy teljes diatonikus hangsort (+2d) adnak ki.

¹⁶ I. m. 1096, 1098.

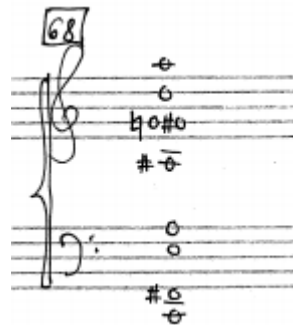
¹⁷ White, *Stravinsky*, 204. White még hozzáteszi, hogy „a »feketebillentyűs kínai« pentatónia tonális tartalma Fisz-dúr és/vagy disz-moll, az árnyékskáláé e-moll és/vagy Disz-dúr[!]”. Egy pentaton skála tonális tartalma nem lehet sem dúr, sem moll, legfeljebb valamelyik skálafok alaphangként viselkedhet (dó-pentaton, szó-pentaton stb.). A triolás kíséretben erőltetett lenne a *dó*-t alaphangnak hívni; amikor viszont kinő belőle a B téma, ott valóban a *dó* lesz az alaphang (lásd később az elemzést). Az árnyék-skála semmilyen önálló tonális tartalommal nem bír. White-nál a dúr-moll tonalitás kizárólagosságában való anakronisztikus gondolkodás érhető tetten, bár a *disz-e-g-aisz-h* hangsor Disz- (Esz-)dúr olvasata még így is abszurd.

¹⁸ Eric Walter White 17. kottapéldája nyomán. I. h.



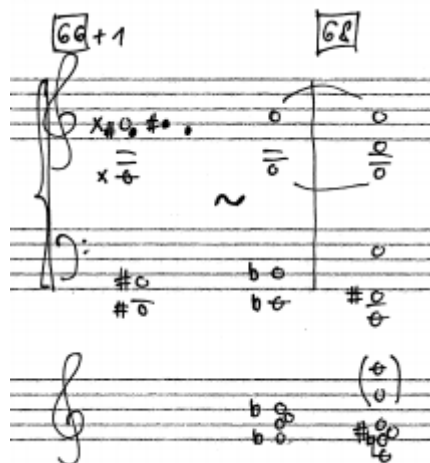
16. kottapélda. A +2-diatónia felosztása három pentaton sorra

A most is jelenlévő, eredeti magasságú triolás kísérőanyag az egészhangúságot is belecsempészi az együtthangzásokba. Az ütem súlyra eső együtthangzás a teljes *c*-re épülő egészhangú skálát tartalmazza.



17. kottapélda

A előzménnyel való kapcsolatot az biztosítja, hogy a [68]-nál hallható együtthangzás részben a tétel kezdet kis terccel mélyebb transzpozíciója, részben pedig közös hangokat is tartalmaz. Az *a-g* itt is nónaként jelenik meg.



18. kottapélda

A három alsó hang – *c*, *fisz*, *e* – olyan hangközszerkezet, amely diatóniába, oktatóniába és egészhangúságba is illik; a tétel elején kis terccel magasabban helyezkedett el. Tükörfordításával együtt ([0, 4, 6] illetve [0, 2, 6]) Allen Forte rendszerében a 3-8 nevet viseli. A 69. próbajel előtti ütemtől – miközben folytatódik

a triolás kísérfigura – az együtthangzások ebből és egy kvintakkordból tevődnek össze. [69]-től sem nélkülözzük a pentatóniát, csak ezúttal vertikálisan, a kvintakkordokban van jelen, amelyek három- vagy négyhangos pentaton kivágotat alkotnak.

[70]-től ismét arra látunk példát, amikor valamely diatónia három pentaton szegmensre oszlik. A +5-diatóniában a kürt főszólamként a magas, a két kísérfuvola – megint csak kvintpárhuzamban haladva – a normál és tompa pentatóniát foglalja el. Maga a téma (B) egy egyszerű, oktáv ambitusú pentaton skála fel és le. Érdekes, hogy a kíséret is ebből áll, így a dallam és az ellenpontozó szólamok között csupán hangrendszerbeli és ritmikai különbség van, amiből pár taktus múlva csak az előbbi marad, mivel a fuvolák kánonban kezdik követni a kürtöt.



19a kottapélda. B téma



19b kottapélda. A +5-diatónia felosztása három pentaton sorra

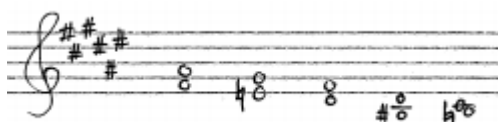
A B téma fokozatosan születik meg, majd tűnik el. [67]-nél kezd először kinőni a triolás kíséretből, majd két ütemmel később az öt hangos figura önállósodik (fuvolák és zongora). [68] előtt két ütemmel visszafelé is megteszi az utat, bejárva a skála hangjait, [68]+2-től megint csak a felfelé tartó szegmenset hallhatjuk. Eme kezdemények után a B téma végül [70]-nél kristályosodik ki. [76] előtt négy ütemmel veszít valamennyit az arcéléből a ritmus egyszerűbbé válásával, [76]-nál variálatlan jelenik meg, [79]-nél ritmikája egyenletes mozgássá oldódik. [80]-ig a zenekar éles hangsúlyai, azt követően már csak a dallam sarokpontjai tagolják. Az ambitus fokozatosan összesűkül, majd a motívum eltűnik. Tonalitásában a *dó* alaphang olyankor a legstabilabb, amikor a motívum innen indul és ide is tér vissza. A zongora arpeggiói [70]-nél ezt oly módon támasztják alá, hogy a 11b kottapélda három pentaton skálájának alaphangját (*fisz*, *h*, *e*) hangoztatják.

[71]-től a +5-diatóniából csak a magas pentatónia (+6p) válik ki, az viszont négyszólamú tonális mixtúrában; a pentatóniába nem illő két hang – *e* és *h* – a kíséretben kap helyet, a hárfák által, mély regiszterben megszólaltatva. [73]-tól továbbél a +6-pentatónia, de móduszon belüli váltás történik. Az új témában (C) a *szó* (*cisz*) lesz az alaphang, a kíséret pedig a tétel elejének mintájára szerveződik, nagy szekunddal lejjebb transzponálva: a *cisz* alaphang mellett kétféle terc, kvint és

kis szext jut szerephez (*e, eisz, gisz, a*; fagottok és gordonka, [73]-[75]).¹⁹ A téma öt hangjához [74]-től megint újfajta árnyék-skála járul (*fisz, e, disz, hisz, h*), amely lefelé egyre szűkülő hangközöket alkot a dallammal:



20a kottapélda. C téma



20b kottapélda

A 75. próbajeltől a dallamban újabb móduszon belüli váltással ismét *disz* lesz a pentatónia – +6-pentatónia, azaz +5-diatóniában magas pentatónia – központja; a kíséret két rétege ugráló kvintekből-kvartokból ill. táguló kromatikus mozgásból tevődik össze.

A visszatérésben ([75]+5-től) az A téma ([75]+6-tól) kvarttal feljebb kerül, azaz +6-diatóniához képest tompa pentatóniában szólal meg; a B téma ([76]-4-től) megtartja eredeti magasságát. Ugyanez a helyzet a C témával is – szó-alapú +6-pentatónia –, de a környezet teljesen megváltozik. Eltűnik az árnyék-skála, a basszus is a teljes +6-pentatóniát szólaltatja meg, és mindehhez fel-alá hullámzó kromatikus ellenszólam társul, amelynek hangjai alá oktaton harmóniák kerülnek.²⁰ Fontos, hogy itt az októnia csak a kromatikus szólam akkordikus erősítését szolgálja, tehát nem strukturális tényező.²¹



21. kottapélda²²

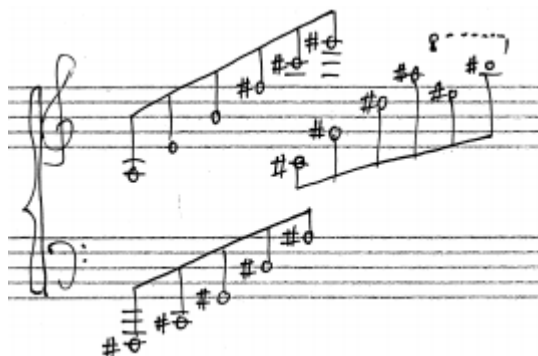
¹⁹ A tétel elején a kíséretben a *disz* alaphang mellett szerepet kapott a kis és nagy terc, tiszta kvint és kis szext (*fisz, fiszisz, aisz, h*), más hangok mellett.

²⁰ Taruskin, *Stravinsky and the Russian Traditions*, 1093-1094.

²¹ Taruskin tévesen állítja, hogy a basszus kvintjei az akkordokkal mindig oktaton összességet adnak ki. Ez csak a kvintek két végpontján – *kontra fisz/Cisz* illetve *disz/aisz* – és olyankor van így, amikor a kvintek és az akkordok egy irányba tartanak. I. h.

²² A zongoraszólam a teljes partitúrából.

[78]-től a fokozás eszközeként felbomlik a tematika, és vele együtt a pentatónia illetve a diatónia által nyújtott tonális keret is. A folytatódó pentaton basszus-ostinato felett a főszerepet a diszkantban is egymásra tornyozott kvintek veszik át, ezek azonban kilépnek mind az öt-, mind a hétfokúságból, a kvintláncot *a*-tól *hisz*-ig nyújtva.



22. kottapélda

[79]-től a fokozás következő lépéseként a ritmika feloldódik az egyenletes mozgásban. A B téma – visszatérve őszállapotába – ritmizálás nélküli fel-alá cikázássá változik, csak a hangsúlyok által tagolva némiképp. Visszatér viszont a diatonikus keret; ugyanazt a faktúrát találjuk, mint [68]-től, de ezúttal tisztán érvényesül a +1-diatónia, amiben a kvintpárhuzamban haladó B téma a normál és magas pentatóniát foglalja el. [80] után már csak a két fagott buzgólkodásának buffa-eleme van hátra, az eredeti +6-pentatóniában, az árnyék-skála kíséretében.

2.1.2. Oktatónia

Taruskin kimerítően tárgyalja az opera oktatón vonatkozásait, itt legfeljebb néhány kiegészítéssel és kisebb korrekcióval élhetünk. A Kamarás vezérmotívuma tisztán oktatón, megszólalásai az egész opera során erre a kis dallamra épülnek.²³ A 81. próbajelnél a motívum szekvenciálisan végigfut az oktatón kisterc-tengely minden pilléréen, kimerítve a 3. oktatón sort.²⁴

²³ I. m. 1091-1092.

²⁴ I. m. 1092.

Handwritten musical score for a chamber ensemble. The score is written on three staves. The top staff is labeled "Kamarás" and has a 7/8 time signature. The middle staff is labeled "Trómbéta (C)" and "Pikoló trómbéta (Esz)". The bottom staff is labeled "3. oktatón" and has circled numbers 1, 3, 6, and 9. The music features various notes, rests, and accidentals, with some notes marked with "x" or "b".

23. kottapéláda²⁵

A „Léghuzat”- közkáték kezdetén egészen [54]-ig, a pentatónia beköszöntéig az oktatónia uralkodik kevés idegen hanggal.²⁶

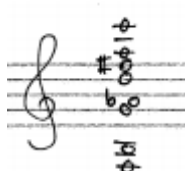
²⁵ Taruskin 14.7b kottapéládája. I. h.

²⁶ I. m. 1100.

[51]-[51]+1	1. oktaton sor
[51]+2	3. oktaton sor
[51]+3	1. oktaton sor + <i>fisz</i> , <i>a</i>
[51]+4-5	1. oktaton sor + <i>fisz</i>
[52]-[53]	3. oktaton sor + <i>d</i>
[53]+1	2., majd 3. oktaton sor (a kvintola marad a 2. sorban)
[53]+2-5	2. oktaton sor + <i>g</i> , <i>desz</i>

1. táblázat²⁷

A *fisz*-ről ([51]+4-5) és a *d*-ről ([52]-[53]) könnyű számot adni: a *fisz* alsó váltóhang,²⁸ a *d* pedig a fő szólammal (*a-g*) való kvartpárhuzam (*e-d*) eredménye. A 4. taktus hangzata összetettebb:



24. kottapélda

Alsó rétege egy hiányos *g*-dominánsseptim, melyből a *g*-hez *asz*-trilla csatlakozik, a felső réteg gerince pedig egy *g*-re épülő kvintakkord (*g/d/a/e*), melyben a *d/a* kvintet *fisz* terc tölti ki. Hasonló megoldás ez, mint a *Sacre*-ban A Föld táncát megelőző akkord esetében:²⁹ az oktaton vonatkozású harmónia (*f/h/g/asz*, 1. oktaton sor) az egyik tagra épített diatonikus kvintakkorddal bővül, csak itt még az egyik kvintet terc hidalja át. Ezt az interpretációt most is a felrakás módja támasztja alá.³⁰ Az első hat ütemnek van egy másik oktaton vonatkozása is: alsó hangjai *gisz-g-f-e* tetrachordot adnak ki, amely jellegzetes oktaton kivágat.

Hogy Stravinsky nem szereti mechanikusan alkalmazni az oktatóniát, arra jó példa az 54. próbajel előtti négy ütem. Itt a kíséret – egy *d*-dominánsseptim és egy *f*-félszűkített septimakkord összege – kimeríti a 2. oktaton sort. Az 1. kórus altja *gisz*-től *c*-ig ereszkedik úgy, hogy minden skálafokot a felső nagy szekundja egészít ki elugró váltóhangként. Ez utóbbi tényező már önmagában garantálná, hogy lesznek az

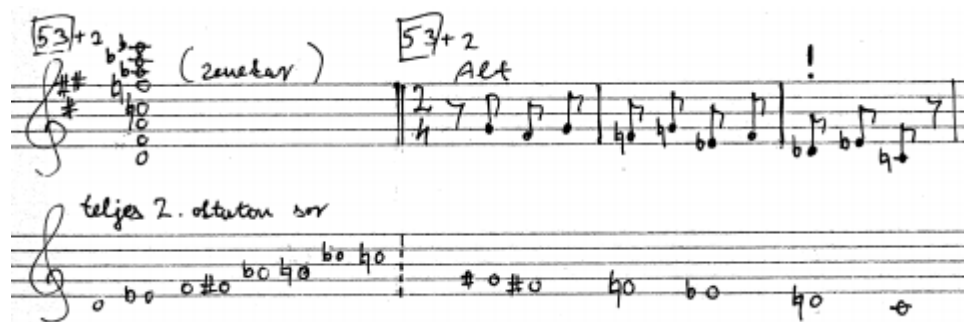
²⁷ Taruskin 14.15 kottapéldája nyomán. I. m. 1103.

²⁸ Taruskin leírja, hogy a szóban forgó szakasz a korai vázlatokban még tisztán oktaton, s a *fisz* csak utólagos ötlet, amely más, pentaton részek hatását mutatja, ahol Stravinsky gyakran nónában kettőzi meg a fekete billentyűkön mozgó anyagot. I. m. 1100.

²⁹ Lásd az 1.4. fejezetben a 8. kottapéldát és a hozzá tartozó elemzést.

³⁰ A kettőzött *g* felett a D-dúr hangzat, valamint a *g/d* (1. és 2. oboa), *d/a* és *a/e* (zongora) kvintek hangsúlyozása. A Kínai indulóban típushangzattá válik az a konfiguráció, amelyben egy oktatóniába (is) illő harmónia egyik hangjára kvintakkord épül. Taruskin felvet egy másik értelmezési lehetőséget, amely a 3. felvonásból a szellemkórus-jelenettel ([108]-[110]) állapít meg rokonságot: eszerint az oktaton harmónia egyik hangjára – a *d*-re – egyszerűen dúrakkord épül. I. m. 1100, 1103.

nyolcfokúságtól idegen hangok, de maguk a főhangok sem maradnak a 2. oktaton sorban, *d* helyett *desz* áll ([54]-2). Könnyen lehet, hogy a C-dúrra emlékeztető *d*¹-*e*¹-*c*¹ menetet akarta elkerülni Stravinsky (ez esetben a súlyra eső hangok szabályos oktaton skálát adnának ki: *fisz-f-esz-d-c*).



25. kottapélda

A mechanikus csalogány éneke a 0-pentatónia és a 3. oktaton sor interakciójának tiszta példája. Előbbiből csupán a *d* nem illik az oktatóniába; Stravinsky ezt a körülményt úgy aknázza ki, hogy kifejezetten előtérbe állítja a *d*-t.³¹

Tisztán oktaton a Halál motívuma, amely a 3. felvonást nyitja, ám az alátámasztó *D/Asz/f* hangzattal itt is összetettebbé válik a kép: a fanfár a 3. oktaton sorhoz tartozik, amelytől viszont az akkord mindhárom tagja idegen.³²

A 3. felvonás elején a szellemek és az uralkodó párbeszéde az oktatónia és pentatónia interakcióján alapszik. A szellem-kórus és a kísérő hangszerek a 2. oktaton sort használják. A császár pentaton skálájának három hangja (*h, cisz, e*) része az oktatóniának, a maradék kettő pedig dúr-hármashangzatot alkot a *d*-pedállal.³³ Hozzá kell tenni ehhez, hogy az említett két hangsor mellett nem lehet kihagyni a felsorolásból a *d*-mollt sem. Egyrészt világosan utal erre az egy *bé* előjegyzés, másrészt a kétszer felhangzó akkordpár – *e*-dominánsseptim és *g*-moll, ([109] és [110] előtt), az egyedüli hagyományos értelemben vett hangzatok – mindkét tagja *d*-moll konvencionális szubdominánsa – váltódomináns és IV. fok –, noha nem konvencionálisan egymás mellé állítva.

A Csalogány által a beteg Császárnak énekelt három strófa jelentős részében ([112]+1-6 3. oktaton sor, [113]-1-[114] 1. oktaton sor, [115]+2-4 3. oktaton sor, A B A rendben) tisztán oktaton az énekszólam, a kíséretben kevés idegen hangot találunk. A megelőző taktusok ([112], [113]-2, [115]) felső szólamában megjelenik a pentatónia, a bevezetésben ([111]-[112]-1) pedig az 1. és 3. oktaton sor váltakozik.³⁴

³¹ I. m. 1096, 1099.

³² Taruskin csak a fanfár oktaton vonatkozását említi, valamint hogy a Kamarás vezérmotívumának származéka. I. m. 1091-1092.

³³ I. m. 1100-1102.

³⁴ I. m. 1100, 1103-1104.

2.1.3. Szabad kromatika

Taruskin „csúszkáló zene”-ként³⁵ jellemzi a 2. felvonás első számát megszakító kis közjátékot, melyben a Szakácsnő leírja a Csalogányt és énekének hatását a kíváncsiszkodó udvaroncok kérdéseire. Ebben a csúszkálásban a tervszerűség és a szabadság finom egyensúlyára figyelhetünk fel. Alapja egy kettős orgonapont, ami felett egy nagyszext-párhuzam ereszkedik kromatikusan egy szabadon hozzáadott hanggal. Két ütem múlva ez kvartttal lejjebb, variáltan ismétlődik, a kezdeti kvint-orgonapontot kvartttá átfordítva.

The image shows a handwritten musical score for a piece titled "Szakácsnő". The score is written on five staves. The first staff is a single melodic line with various accidentals (sharps, flats, naturals) and a key signature of one sharp (F#). The second staff is the vocal line, starting with a box containing the number "63" and the name "Szakácsnő". It features a chromatic scale in 2/4 time. The third staff shows a piano accompaniment with chords. The fourth staff continues the piano accompaniment. The fifth staff shows a bass line with a chord marked "D11#".

³⁵ I. m. 1104.

26. kottapélda³⁶

Az *esz* helyett álló *c* ([63]+3, 1. ütés) akusztikus harmóniát eredményez, aminek folytatása további három ilyen akkord kettő, öt illetve hat ütemmel később ($D^{11\#}$, $F^{11\#}$, $F^{13/11\#}$). Hogy az epizód ne szakadjon el teljesen a környezetétől, a pentatónia is helyet kap mind a harmóniák terén ([63], [63]+6), mind a dallamban (*cisz-gisz-aisz-eisz*, [63]+4-6).

Eric Walter White szerint a Csalogány éneke a 2. és 3. felvonásra „kis- és nagytercek köré épülő szabadabb kromatikus melizmává fejlődik”.³⁷ Taruskin ezzel szemben hangsúlyozza, mennyire az oktatóniához kötődik a címszereplő stílusa.³⁸ Valójában a legfontosabb építőelem egy háromhangos sejt, amely kis vagy nagy tercből és egy kis szekundból áll. Az első formáció gyakoribb, és a harmóniai építkezésben is kulcsszerepet tölt be. A [0, 1, 4] vagy [0, 3, 4] formulával leírható szerkezetet számos helyen megtalálhatjuk Stravinsky zenéjében; Allen Forte listáján a 3-3 nevet viseli.³⁹

A 3-3 *set* önmagában oktaton sejt, de nem csak oktaton módon lehet kiterjeszteni. Láncot alkotva akár teljes 1:3 modellskálát⁴⁰ is kirajzolhat. Példa rá a Csalogány Császárnak szóló éneke:

³⁶ A zongorakivonat alapján.

³⁷ White, *Stravinsky*, 204.

³⁸ Taruskin, *Stravinsky and the Russian Traditions*, 1104.

³⁹ A nagy terc + kis szekund ([0, 1, 5] vagy [0, 4, 5]) Forténál a 3-4 *set*. Forte, *The Harmonic Organization of The Rite of Spring*, 149.

⁴⁰ Lendvai Ernő terminusa. Lendvai Ernő: *Szimmetria a zenében*. Válogatta és szerkesztette Szabó Miklós és Mohay Miklós. (Kecskemét: Kodály Intézet, 1994): 27.

Handwritten musical score for the piece "A csalogány". The score is written in D major (two sharps) and 4/8 time. It consists of a melody line and a bass line. The melody line is marked with several triplet figures (3-3) and includes a 3-4 triplet. The bass line features chords and triplets, with some notes marked with "1:3". The score is divided into two systems, each with three staves. The first system includes a treble clef staff with a melody, a middle treble clef staff with chords, and a bass clef staff with a bass line. The second system follows the same layout. The piece concludes with a final chord in the bass line.

27. kottapélda⁴¹

Van még egy aspektus a Csalogány énekének tonálisában, amit nem lehet figyelmen kívül hagyni. Az *a* alaphangként funkcionál, és tonális keretet ad; az idő legnagyobb részében orgonapontként van jelen. [85]-től az *e* a másodlagos pillér; erre fut ki a Csalogány szólója.

A madár énekének hatása alá kerülő Császár válasza is a 3-3 *set* láncszerű összekapcsolására épül. Az 1:3 modellskálából hiányzó *cisz* az új frázissal érkezik meg ([88]-2), s a 3. oktaton soron belül az unisono trombiták kivételével minden szólamban a 3-3 *set* szerepel (19. kottapélda).

⁴¹ A zongorakivonat alapján.

28. kottapélda⁴²

Két további példa a háromhangos sejt előfordulására:

29a kottapélda⁴³

29b kottapélda

Az oktaton kötöttségektől megszabaduló szabadabb kromatikus stílus eklatáns példája az a kétütemes motívum, amely a Csalogány Halálnak énekelt

⁴² A zongorakivonat alapján.

⁴³ A zongorakivonat alapján.

dalában szerepel (először [117]+5-6). Taruskin leírja, hogy a vázlatokban ez az anyag még tisztán oktaton volt, de később újrafogalmazta Stravinsky.⁴⁴

⁴⁴ Taruskin, *Stravinsky and the Russian Traditions*, 1104-1105.

2.2. Három vonósnégyes-darab

Taruskin kimerítően elemzi a ciklus első és második darabját. Az első bír a legegyszerűbb szerkezettel. A dallamanyag két tritonus-távolságú tetrachordra oszlik, amiből a felső az első hegedűé, míg az alsó a másodiké. A gordonka mindkettőből részesül. Az oktatóniától – egészen pontosan a 3. oktaton sortól – annyi az eltérés, hogy a felső tetrachordban *b* helyett *h* áll, ami dúr-színezetet kölcsönöz az első hegedű anyagának. A brácsa kitartott *d*-je egyrészt harmóniai támaszt nyújt a hegedűhöz, másrészt kiegészíti annak tetrachordját dúr pentachordra, ami így prioritást élvez az oktatóniához képest. A tartott *d*-nek köszönhetően a gordonka *esz* és *desz* hangjai – a második hegedűben *disz* és *cisz* – inkább csak acciaccaturának tűnnek.¹

30. kottapélda²

A második darab kiinduló gondolata az először a 4-5. ütemben felcsendülő kis motívum,³ ami kétféle magasságban hangzik el a mű folyamán. Az ezeket kitevő négy hang – *e*, *a*, *g*, *c* – pentaton, diaton (0-, +1-, -1-diatónia) és oktaton (3. oktaton sor) hangsorba is beleillik. A diatónia és az oktatónia mellett itt is az acciaccaturának jut még kiemelt szerep.

Az *a* a prioritással rendelkező hang, és a darab kezdetén *a/e* kvint mindkét tagját kettős acciaccatura veszi körül. A következő motívum (14-15, majd 17-19, 52, 54-55) jórészt a 3. oktaton sorban mozog; csupán a két, regiszterben is elválasztott acciaccatura – *h* és *d* – kivétel. A 15-16. taktus figurájának záró *b*-jét mint *a*-ra törekvő hangot értelmezhetjük,⁴ amit megerősít, hogy máshol az *a*-hoz tartozó acciaccaturaként viselkedik. A 22. ütem közbeszúrása az Áldozati tánc kezdőakkordjának rokona a *Sacre*-ból.

A középrész az *a*-t (brácsa) kettős acciaccatura veszi körül (gordonka és 2. hegedű). A brácsa diatonikus pentachordot épít az *a*-ra, a gordonka pedig

¹ A bekezdés Taruskin analizisét foglalja össze. Richard Taruskin: *Stravinsky and the Russian Traditions. A Biography of the Works through Mavra*. (Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 1996): 1467. Taruskin acciaccaturának nevezi a kisszekund-távolságú, egyidejűleg megszólaló váltóhangokat.

² Taruskin 18.2 kottapéldája. I. h.

³ Eredete egy breton dal, amit Stravinsky Benois-tól hallott, illetve egy másik melódia, amivel talán egy cirkuszi előadáson találkozott. I. m. 1468-1469.

⁴ Taruskin kifejezésével *tendency tone*. I. m. 1471.

kvartakkord-felbontást az acciaccatura *b*-re, amiből három hang – *b*, *esz* és *desz* – a 3. oktaton sor része; ugyanígy az 1. hegedű *disz-e* figurája. 31-től halljuk a leghosszabb tisztán oktaton motívumot (1. hegedű), leginkább olyan hangokon – *aisz*, *cisz*, *disz*, *fisz* –, amelyek teljessé teszik a 3. oktaton sort a kölcsönzött motívum többi előfordulásának hangjaival – *e*, *g*, *a*, *c* – összeadva. Így a középhész maximális tonális kontrasztot képvisel a külső formarészekhez képest. A kíséretben a nyolcfokúságtól idegen elem a *d*, amely a hegedű pentaton motívumának *cisz-disz* párja közé ékelődik acciaccaturaként.

A visszavezetés elején a négyhangos pentaton formáció kis terces transzpozíciója is szóhoz jut (*fisz³-a²-e²-cisz³*, 1. hegedű, 36-37). A mű vége nyitva marad a *b/F* hangpáron; a *b* ezúttal nem oldódhat *a*-ra.⁵

A harmadik darab talán még enigmatikusabb, mint a második. A tonalitás meghatározói ezúttal a meglehetősen szabadsággal kezelt 2. oktaton sor illetve az acciaccatura-kapcsolatok. Stravinskynál tipikus módon a kezdőakkord meghatározó eleme a felső réteg, egy *d*-moll hármashangzat, ami a 2. oktaton sorba illeszkedik; ugyanígy a négy, egymástól elszakított sorra tagolódó ének dallama is egy *g*-t leszámítva (17).⁶ A sorokat tagoló kis kétütemes refrén (először 8-9) nyitása és zárása szintén a 2. oktaton sorhoz tartozik, csak a közbülső elmozdulás tartalmaz idegen hangokat.⁷



31. kottapélda

Az éteri hangulatú középső rész is nagyban támaszkodik a 2. oktaton sorra. Az *a-gisz-fisz* indító trichord – tipikus oktatóniából eredő eljárásként – a Dies Irae-re emlékeztető dallam *esz-d-c* trichordjának tritonus-transzpozíciója, s ebből következően szintén a 2. oktaton sorban helyezhető el. A középhész *D*-dúr kezdőakkordja (27) – a *cisz* acciaccaturát leszámítva – illetve a *d²/a²* orgonapont (30-tól, nagybögő) úgyszintén a 2. oktaton sor része; jellegzetes oktaton fordulat a *D*-dúr és *Asz*-dúr akkord poláris ellentéte a 27-28. taktusban. Egy másik transzpozíciót is találunk az oktatónia kisterc-tengelyének mentén: a refrén a mű végén (39-től) nagy szexttel lejjebb csendül fel.

⁵ A mű leírása Taruskin analízisét foglalja össze. I. m. 1467-1473. Maga Taruskin William Benjamin nevét említi, akinek sokat köszönhet az elemzése. I. m. 1473.

⁶ Ez a dallam (3-7, 10-14, 17-21, 24-26) félreismerhetetlenül a Dies Irae-ra emlékeztet. A liturgikus vonatkozást egyértelművé teszi, hogy az 1928-as átdolgozáskor ezt a darabot *Canticum* címmel látta el. Eric Walter White: *Stravinsky. A zeneszerző és művei*. Ford. Révész Dorrit. (Budapest: Zeneműkiadó, 1976): 213.

⁷ A 2. kottapéldában a 2. oktaton sortól idegen hangok bekarikázva állnak.

Az indító d-moll harmóniát színező *cisz* acciaccatura kvintben van duplázva; a megoldással már a dalokban is találkoztunk. A *gisz* egyrészt stabilabbá teszi a *cisz*-t, másrészt így az alsó rétegben a d-moll közös tercű párja, a Desz-dúr akkord is megtalálható. Ennek súlyát még inkább növeli a felrakás módja: a brácsa kis *f*-jével elkülönülve, önálló regiszterben szólal meg a Desz-dúr hangzat.

A négyesoros dallam a *d* felső acciaccaturáján indul. Szopránja általában – a liturgikus jelleghez híven – alsó kvartpárhuzamot kap, az alsó két szólamban pedig gyakori a nagyterc-párhuzam. Harmonizálásában végig jelen van a félhang-feszültség.

A kezdőakkord tehát d-moll hangzat kettős acciaccaturával – avagy d-moll/Desz-dúr szimultán közös tercű harmónia –; erre rímel a középrész indítása *cisz* acciaccaturával ellátott D-dúr akkorddal (ezúttal *gisz* nélkül), és zárása *d*-alapú kettős tercű hangzattal, szintén hozzáadott *cisz*-szel. Ehhez hozzávéve még a refrén-szakaszok zárását – d-moll *gisz*-szel – jó tájékozódási pontokhoz jutunk tonális szempontból. Annál rejtélyesebb a mű vége. A transzponált refrén a várt érkezés helyett – f-moll akkord *h*-val – $c^1/b^1/gisz^2/e^3/h^3$ hangzatra jut (41, valamint már három ütemmel korábban is előlegezve). A helyettesítés kulcsát a kezdőakkordban találjuk. Az f-mollal kettős acciaccatura-viszonyban álló – másképp szólva, közös tercű – E-dúr akkord foglalja el a hangzás felső rétegét, alul pedig az eredeti acciaccatura, a *h* félhang-távolságú két szomszédja, *c* és *b* található. Sajátos szerepcsere történik tehát: az f-moll kvintjéből – *c* – acciaccatura lesz, a *h*-accaccatura pedig a helyettesítő E-dúr akkord kvintjévé válik. Az E-dúr az f-moll hangzat funkcionális helyettesítőjévé lép elő.

32. kottapélda

Ugyanezt a funkcionális helyettesítést viszi még egyvel tovább a mű befejezése. Itt végképp bebizonyosodik, hogy mennyire tudatos stratégia hívta életre a mű kezdő harmóniáját illetve annak felrakását. A *cisz* pusztá acciaccaturából a *d*-vel szembenálló ellenpólus ragjára emelkedik. Teljes önállóságát azáltal nyeri el, hogy a záró hangzatszétválásban kis terc, *e* szerepel – külön hangsúlyozva azáltal, hogy záróhang –, így az utolsó szál is elszakad, ami a d-moll akkordhoz kötötte. A d-

moll hármashangzatot egyébként is kiszorítják más elemek. A refrén az említett transzponálás és helyettesítés miatt nem végződik d-moll akkordon, a záró cisz-moll felbontást pedig az alsó kis szekund, a *c* készíti elő. Ez már a refrén helyettesítő akkordjában alul volt (38-39, 41, 44), az utolsó előtti taktusban pedig különös hangsúlyt kap. Ebben a harmóniában – amely hét hangjával a legmagasabb fokú feszültséget valósítja meg a darabban – finoman elgondolt szimmetriára figyelhetünk fel. Legfontosabb hangja egyértelműen a két szélén elhelyezkedő *c*, amihez egyrészt az alsó és felső acciaccatura járul – *desz* és *h* a brácsában –, másrészt meg van duplázva, alul csak kvintben, felül kvintben és tercben is.

Handwritten musical score for strings and brass. The top part shows staves for 1st and 2nd Violins, Viola, and Cello/Double Bass. The bottom part shows a legend for the C-clef notes:

- duplázás kvintben és tercben
- alsó acciaccatura c-hez
- felső acciaccatura c-hez
- duplázás kvintben

33. kottapélda

A mű tonális tervének légyege, hogy a *d*-vel – aminek a 2. oktaton sor biztosít keretet – kezdettől fogva vele acciaccatura-viszonyban lévő ellenpólusok állnak szemben: a kezdőakkordban és a középrészben a *cisz*, a négysoros ének indulásaiban az *esz*. A mű indításakor megfogalmazott konfliktus a *cisz* javára dől el. A kezdőakkord tehát nem pusztán egy hangzat, hanem a tonális terv foglalata.

2.3. Róka

2.3.1. Tonalitás

Kárpáti János Bartók művészetével kapcsolatban írja a modális gondolkodásról, hogy egyrészt csökken az alaphang szerepe a (funkciós) tonalitáshoz képest, másrészt ez a központi hang nem feltétlenül alul helyezkedik el.¹ Az első állítás összecseng azzal, amit Arthur Berger Stravinsky zenéjének diatonikus részével kapcsolatban mondott; Berger a centrumhang helyett prioritás kifejezést ajánlja, amely „semlegesebb terminus, mint a centrumhang [*tone center*]”.² A második állítás pedig Pieter C. van den Toorn idézheti elének, aki Stravinsky-könyvében mind az oktaton skála 2:1 alakját (B modell),³ mind a dór skálát (illetve leginkább annak felső hexachordját) legtöbbször ereszkedő rendben veszi számba. Van den Toorn többek között azzal indokolja ezt a módszert, hogy mindkettőben általában a felső hang, vagy a felső tetrachord bír nagyobb súllyal.⁴ A *Rókában* is leginkább a fenti elvek érvényesülnek.

Amint Richard Taruskin kimutatja, elsősorban az oktatóniához köthető – tehát kis tercenként elhelyezkedő – pillérek irányítják a *Róka* tonalitását,⁵ ami a darab nagy részében igaz is. Kivételt leginkább csak a minden bizonnyal utoljára megkomponált részek jelentenek: az eredetileg különálló darabként elképzelt záró pribautka, valamint a művet keretező induló.⁶

2.3.2. Analízis

Induló

A triós formában íródott induló főrészének tonalitásában a-dór keveredik a 3. oktaton sorral, előbbi jelentős túlsúlyával. Az, hogy az oktatónia csak alárendelt szerepet játszik, egyrészt annak köszönhető, hogy nem teljes hangkészletével van jelen – hiányzik a *disz* –, másrészt a *cisz* csak díszítő figurában hangzik fel. Mindez jól látható az alábbi részletben:

¹ Kárpáti János: *Bartók kamarazenéje*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1976): 127.

² Arthur Berger: „Problems of Pitch Organization in Stravinsky”. *Perspectives of New Music* II/1 (1963. Ősz-Tél): 11-42. 12.

³ Az oktatónia kétféle modelljének (A és B modell) leírását lásd Pieter C. van den Toorn: *The Music of Igor Stravinsky*. (New Haven, London: Yale University Press, 1983): 50-51.

⁴ I. m. 60.

⁵ Richard Taruskin: *Stravinsky and the Russian Traditions. A Biography of the Works through Mavra*. (Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 1996): 1280.

⁶ I. m. 1268-1269.



34. kottapélda (a zongorakivonat alapján)

A faktúra csak a zárlatra bővül kétszólamúvá, bármiféle harmóniai utalás nélkül párhuzamos mozgásra épül.

A trió teljesen diatonikus, hangkészlete *c-b-asz-g-f-esz* hexachord (nem számítva a háromütemes visszavezetést a végén, lásd később). Az ismétlődő anyagban a legönállóbb dallammal rendelkező pikoló klarinété a főszerep. Viszonylag önálló ellenpontot ad a kürt által játszott basszus, a pikoló fuvola szólamában részben csak a főszólammal való párhuzamra szorítkozik. Az említett hangszerek háromütemes ciklikusságával szemben az oboa kétütemenként ismétlődik, helyenként kissé variálva. Az hármashangzatokat tudatosan kerülő együtthangzásokban szabadon csendülnek össze a diatónia hangjai, s ebbe az oboa eltérő tagolása még egy kis változatosságot hoz.

A 0-diatóniában lévő visszavezetés még élesebben mutatja, mennyire modális szellemben fogant ez a zene. Mind a négy szólam az Induló alaphangját, az *a*-t célozza meg, de egy sem teszi ezt vezetőhang-lépéssel. Az együtthangzások tekintetében érezhető a súrlódásokra való tudatos törekvés, ami még jobban kidomborítja a szólamok önállóságát.

1-[9]

Ez a rész ([9]-ig) a következő néhány motívumra épül egy állandó ostinato felett:



A motívum



B1 motívum



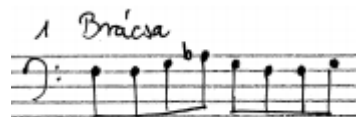
B2 motívum



C motívum



D motívum



ostinato

35. kottapélda⁷

Mindegyik motívum g-ről indul, és három (B1, C és D) oda is tér vissza; két alkalommal az 1. tenor is visszamegy g-re ([1] és [2]+2). A g az elsődleges pillér, de nem az egyetlen: a két tenor és a cimbalom további kettőt rajzol ki. Az 1. tenor és a cimbalom g-től c-ig, a 2. tenor c-től f-ig halad. Az ostinato – amely szintén a g-t járja körül – legtöbbször előforduló és legelső hangja is *f*, ráadásul a formai határok előtt ([3]-[3]+3, [8]+3-[9]) a basszus vele együtt haladva a záró g helyett mindannyiszor *f*-et énekel. Így tehát a g a prioritással bíró hang, amely alá kvinttel mélyebben még két pillér rendeződik, s ezek közül a g-hez képest a nagy szekunddal mélyebb *f* jelenti a fő ellensúlyt. A variált ismétlésben ([3]+4-től) csupán gazdagodik a faktúra. [5]-től a hegedűk, miközben fent megerősítik a g-t, a felső nagy szekundot (alsó kis szeptimét) is hozzáadják ellensúlyként az *f* mintájára.

Mivel minden motívumot a g-hez viszonyíthatunk, inkább polimodális jelenségként értékelhetjük a rétegek hangkészletének ütközéseit, amelynek

⁷ A pikoló klarinét motívumát a cimbalom kezdetben mintegy augmentálja, ezért nevezhetjük B2-nek. A C és D motívum később egymástól függetlenül is jelentkezik, ezért jelöltem őket külön betűvel. Az A motívum és imitációja – mely a kottapéldában szintén látható – két kvinttávolságú, egymásba kapcsolódó, hiányos hexachordot ad ki, ami Stravinsky zenéjében gyakran megfigyelhető ebben az időszakban, amint van den Toorn kimutatta elemzéseiben. Lásd van den Toorn, *The Music of Igor Stravinsky*, 180.

eredményeképpen a 15. ütemmel bezárólag ([2]+2) mind a 12 hang megszólal. Utoljára a *cisz* marad, mely az önmagában is polimodális D motívum része.

[9]-[11]

Külön vizsgálatot érdemel a szakaszt bevezető kettős cimbalom-passzázs, amely hatásában olyan, mintha a mágikus világba lépnénk át. Az általa elhatárolt két rész tonálisának tekintetében mindenképpen igaz ez, mivel eddig a diatónia uralkodott – s az egyes rétegek különböző diatonikus hangkészletei polimodális összességben egyesültek –, inentől viszont főszereplővé válik az oktatónia. Ez a megoldás tehát azt a Glinkáig visszanyúló tradíciót folytatja, amely a mágikus elemet a diatóniától eltérő eszközökkel – kromatikával vagy egészhangúsággal – ábrázolja.⁸ Mágikus jelleget itt egyedül a Róka megszólalásainak tulajdoníthatunk, ahogy megpróbálja megbabonázni a Kakast. Noha ez csak a 11. próbajeltől következik be, a [9]-[11] közötti rész egész hangvétele is ezt vetíti előre. Magyarázatul szolgálhat, hogy a [43]-nál kezdődő rész lehetett a legkorábban megkomponált anyag,⁹ s itt az arpeggio valóban a Róka csábítását vezeti be; később aztán Stravinsky a Kakasnak a találkozást megelőző szavait is ilyen szellemben komponálta meg.¹⁰

Az első arpeggióban – amely többször felhangzik önmagában is – szerephez jut az egészhangúság, ráadásul tükörszimmetriában elrendezve, ami még jobban kidomborítja a diatóniával való ellentétet. A második arpeggio a kezdő és záró *g* között egyetlen csírából, egy kvintből épül, azt forgatja rejtett kétszólamúságra emlékeztető módon (*h-f, e-a, esz-asz*).

36. kottapélda

Az első arpeggio *f*-től *f*-ig, a második *g*-től *g*-ig tart, s ez teremti meg a kapcsolatot az előző résszel, lévén hogy a *g* rendelkezett prioritással, s az *f* volt a fő ellenpólusa. A komponálás sorrendje miatt valószínű, hogy az *e*-vel kezdődő az eredeti forma,¹¹ és itt a kapcsolódás miatt változtatta *f*-re az első hangot Stravinsky.

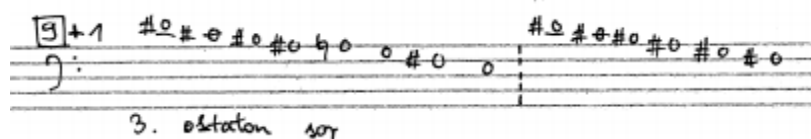
⁸ Bővebben lásd az 1.2. fejezetet.

⁹ Taruskin, *Stravinsky and the Russian Traditions*, 1285.

¹⁰ Ezzel összhangban áll, hogy az általam ismert rendezésekben már jóval a 11. próbajel előtt színre lép a Róka, összekötve személyét a zene karakterével.

¹¹ Lásd [11]-1, [41], [43]-1, [48]-1.

A következő arpeggióig az 3. oktaton sor vagy tisztán szólal meg ([9]+3, [11]-2), vagy interakcióba kerül a diatóniával. Először ereszkedő dór hexachorddal történik az interakció ([9]+1-2):



37. kottapélda

Ezután a kíséretben és az tenor szólamában is a *d* az a hang, amely idegen az 3. oktaton sortól. Az énekszólamban az oktaton *desz* helyett a *d* diatonikussá alakítja a dallamot, a kíséretben pedig motivikus utalás része: a gordonka e^1-G-d figurája az A motívum első három hangjának transzpozíciója a kisterc-tengely mentén.¹² A polimodálisan bevezetett *cisz* már a következő szakaszra utal előre.

[11]-[19]

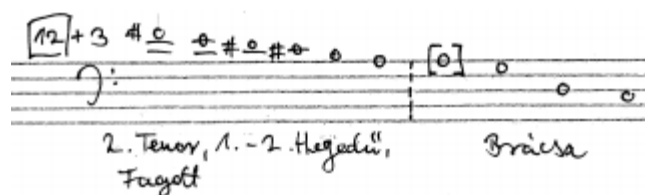
A róka első csábító éneke ([11]-[19]) majdnem végig a *g*-vel poláris *cisz* (*desz*) köré szerveződik. Ez alól csak az utolsó négy taktus kivétel, ahol tiszta kvarttal feljebb való ismétlésnek,¹³ majd a két szólamra váltásnak dramaturgiai oka van: a róka így ad még nagyobb nyomatékot szavainak. A *g* és *cisz* poláris szembeállítás a tonális terv síkján is prezentálja a Kakas és Róka konfliktusát.

A kíséret [11]-től az 1. oktaton sorba illik, a dallam (2. tenor és 1. hegedű) viszont nem, hasonló diszkrepanciát okozva, mint [10]-nél. Figyelemre méltó az archaizáló zárlat [12] előtt (valamint szólamcserés, enyhén variált változata [12]+1-nél): csupa diatonikus dallamszegmensből áll, melyek közül az alsó kettő kvintpárhuzamban halad (kivéve a záróhangot), és elkerüli a vezetőhangos lépést. Az együtthangzásokban az archaizálás és modernség kettősége mutatkozik meg. A létrejövő harmóniak legtöbbször kvintet vagy kvartot, illetve nagy szeptimet tartalmaznak (de soha nem kis szekundot, megőrizve a felrakás tágasságát). Itt nyilvánul meg igazán a modális gondolkodás viszonylatában a fent és lent jelentőségének elvesztése. Funkciós tonalitásban a *cisz* felhangként alá lenne rendelve a *fisz*-nek, itt azonban övé a prioritás, mert a dallam – vagyis az elsődleges réteg – végig ezt hangsúlyozza, és a globális tonális tervben a *g*-vel való szembeállítás is ezt támasztja alá. Mindezek érvényesek a [12] utáni 2. ütemre is.

Az ereszkedő dór hexachordok különleges összekapcsolását láthatjuk a következő taktusban, melynek eredményeképpen politonálisan ütközik a *cisz* és *c*. Ezúttal nem kvint-, hanem szexttávolságú hexachordok kapaszkodnak össze. Ugyanez játszódik le nagy szekunddal feljebb három ütemmel később.

¹² Az $e^1-d-G-Esz$ hangkészletet vesd össze *A Katona történetéből* a 2. jelenet 3. ütemtől kezdődő anyagával ($cisz^2-h^1-gisz^1-fisz^1-g$ hangkészlet; utóbbi négy hang ugyanaz a *set*, mint az $e^1-d-G-Esz$).

¹³ [14]-[15] anyagát hozza újra.



38. kottapélda

[13]-tól a Kakas a vezérmotívumának is tekinthető A motívumot az eredeti *g* helyett a poláris *cisz*-ről indítja,¹⁴ jelezve, hogy a látszat ellenére kezd már a Róka hatása alá kerülni. [14]-től megint érezhető az archaizáló jelleg, mivel a kíséret kvinteket és kvartokat hangsúlyozza, ugyanakkor a *cisz* alatt tiszta kvint helyett *f*-et hallunk, s a dallam is az *f-cisz*¹ bővített kvint keretet tölti ki. Az *f* egyrészt a tiszta kvint elhangolásának tekinthető,¹⁵ s ilyen értelemben még élesebbé teszi az egyházi stílus paródiáját. Másrészt – s a két magyarázat nem zárja ki egymást, csak különböző összefüggésekre mutat rá – így a nyitó együtthangzás (*cisz*¹/*f/d*) az első oktaton sorba illik, és szorosan kapcsolódhat a [15]-nél következő részhez (amely a [11]-től kezdődött ismétli variálat), s a nagyobb formai egység egészéhez. A kíséretre – akárcsak a [12] előtti két ütemben, vagy [12]+2-től – megint az jellemző, hogy a keresi a súrlódást, majd a zárásra kitisztul.

[20]-[24]

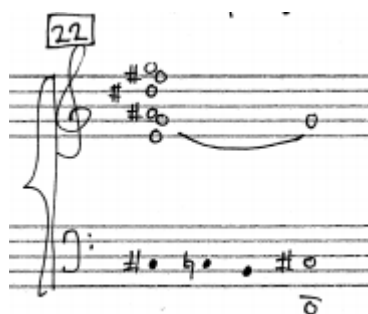
A Kakas jajveszékelése Taruskin szerint viszonylag tisztán az 1. oktaton soron alapul. Az általa részletesen elemzett [21]-[22] közötti rész valóban tisztán oktaton, s itt a *Sacre*-val rokon akkordstruktúrát mutatott ki: az *f-e* nagyszeptim-keretben elhelyezkedő *h* a Tavasz hírnökeinek híres harmóniáját idézi (annak *esz*¹/*b/e* vázát), a *b* pedig ugyanennek a hangzatnak a tükörfordítását hozza létre, s a kettő olykor egyszerre is megszólal.¹⁶ Ezzel ellentétben az oktatonia másfajta felhasználását láthatjuk az említett szakasz előtt és után. [20]-tól az énekszólam és a kíséret felső rétegének diatóniája alatt a *g*-hez társuló *fisz* és *cisz* az előbb említett akkordstruktúrák (*e-h-f* vagy *e-b-f*) fordítását hozza létre úgy, hogy az nem az 1. oktaton sor része, hanem a harmadiké.¹⁷ [22]-től pedig, miközben a *g* alatt elhelyezkedő réteg továbbra is az 1. oktaton sorhoz tartozik, a *g* fölé is nagyszeptim-feszültségű oktaton harmónia épül (*g*¹/*aisz*¹/*disz*²/*fisz*²), megint csak az 1. sorhoz tartozva, vagyis a két rendszer egymásba fonódik a *g* körül.

¹⁴ Az ostinato viszont a tritonus-transzpozícióhoz képest szekunddal lejjebb van és variált.

¹⁵ Az elhangolás jelenségét Kárpáti János fejtette ki részletesen Bartók kamarazenéjéről szóló könyvében és tanulmányaiban. Lásd Kárpáti János, *Bartók kamarazenéje*, 140-160.

¹⁶ A Taruskin és van den Toorn által is használt Forte-féle számozással kifejezve, felülről lefelé olvasva [0, 5, 11] (*e-h-f*), [0, 6, 11] (*e-b-f*) és [0, 5, 6, 11] (*e-h-b-f*). Taruskin, *Stravinsky and the Russian Traditions*, 1282-1283.

¹⁷ A dallam nónával mélyebb árnyékskáláját vö. *A Csalogányból* a „Léghezűt”-közjátékkal.



39. kottapélda

A [23] utáni átmenetben, mielőtt a Taruskin által leírt, *Sacre*-ra emlékeztető felbontások bekövetkeznének, ismét szerephez jut az egészhangú skála (*d-e-fisz-gisz-aisz*, fagott, [23]+1-2), hasonlóan a cimbalom-arpeggiókhoz. Mindezt összegezve elmondhatjuk, hogy az 1. oktaton sor valóban fontos ebben a szakaszban, de a kép jóval árnyaltabb.

[24]-[41]

Taruskin rámutat, hogy a *Macska* és a *Kos*¹⁸ dalának kezdete az egyik leginkább oktaton részlet mind a darabban, mind a svájci évek termésének egészét nézve. Elemzésében felfedi, hogy a cimbalom anyaga az A motívum első három hangjának szekvenciális kiterjesztése oly módon, hogy az végig az 1. oktaton soron belül marad. Emellett leírja az oktátónia és diatónia interakciójának módját.¹⁹

A [26]-nál felhangzó C és D motívum kapcsolódását az előzményhez az eddig is alul elhelyezkedő *b* adja, amely a következőkben is fontos marad. A következő – később még kétszer visszatérő, rondótémaként viselkedő – rész ([27]-[29] *b* és *desz* pillérek köré épül, s első és utolsó elhangzásakor *c*-re mozdul ki ([28]-[28]+4, illetve [39]+4-5 és [40]-[40]+2), majd visszatér *b*-re ([29]-1). Így tehát a mű elejéhez hasonlóan (1-[9], *g* és *f*) a *b*-vel nagy szekundra lévő ellenpólus áll szemben, de ezúttal felette helyezkedik el.

[29]-től jóval összetettebb anyagot hallhatunk. Az elsődleges pólusok – *e* és *b* –, melyek köré a zene szerveződik, ezúttal is a *g-b-cisz-e* kisterc-tengelyen helyezkednek el, és ismét poláris viszonyban vannak egymással. A motívumok – az oboa, majd három taktussal későbbtől a 2. tenor és a cimbalom – *e*-ről indulnak és oda is érkeznek vissza, az 1. oktaton sor hangjaira támaszkodva. Az oboa szólamában (E motívum, [29]-[29]+3) az oktaton skála hangjai vannak diatonikusan kikomponálva oly módon, hogy a *disz*-hez, *cisz*-hez és *c*-hez lefelé nagy szekundokat lépő trichord járul. A kíséret alsó rétege az 1. oktaton sorból indul ki, ehhez tartozik az akkordok *b/f* és *asz/g* kerete, valamint a teljes kiinduló *B/asz/desz¹/f^d/e²* együtthangzás is. A középső három szólam nagy szekunddal való fellépése ([29]+2) világossá teszi, hogy akárcsak az oboa esetében, itt is az oktaton sor elemeinek

¹⁸ Az eredeti orosz szöveg kost említ.

¹⁹ Taruskin, *Stravinsky and the Russian Traditions*, 1282-1283.

diatonikus kikomponálásáról van szó: mind az *f*, mind a *g* alá dúr-kvartszext akkord kerül.

3. ostinato sor

29 Oboe (E motívum)

2. Tenor (Sza), Cimbalom

1. ostinato sor

40. kottapélda²⁰

[33]-tól megint a *cisz* a legfontosabb viszonyítási pont. Az erre a hangra mindig visszataláló énekszólamban az ellenpólust most is a felső és alsó nagy szekund jelenti ([35] előtt és után *disz*, [33]-nál és [33]+4-nél *h*). A C motívum először el van vágva pont a megérkezés előtt, s így a *disz* ellenpólusra fut ki [33]+4-nél (fuvola és fagott), aztán megérkezik *cisz*-re [35]-nél (fuvola). Az F motívum (először [33]-tól, pikoló klarinét) a C-vel ellentétben alulról közelít a *cisz*-re; emellett egyértelműen az énekszólám ([33]-[33]+3) variánsa. Az ostinato feltornyozott kvintjeiben az ütemsúlyon centrálisan helyezkedik el a *cisz*. A felcsúszó kvintekben a *cisz* mindig *d*-re lép; ezzel szemben azt a magas *d*-kből álló felvillanás, amely egy kivétellel mindig megelőzi az F motívum teljes előfordulásait (először [33]-nál a fuvola, cimbalom és 1. hegedű),²¹ ennek fordítottjaként értelmezhető: a *d* a motívum végén oldódik *cisz*-re. Az G motívumnak alsó fordulóhangja a *cisz*, második elhangzásánál ([35]+1) pedig belefolyik a C motívumba, ami *cisz*-szel ér véget.

Kissé visszalépve, már [29]-tól nyomon követhetjük, ahogy a kvintes ostinato szervesen születik meg az előzményből. Ott a kíséret magában foglalja a b-moll és Esz-dúr hangzatot, majd ezek váltakozása festi alá a rondótémaként viselkedő szakaszt. [32]-től hangsúlyos a *b¹-disz¹* kvint, a basszus szólama pedig *gisz*-re törekszik, a finális is ez ([33]-1). A gordonka és bőgő pizzicatói *cisz*-szel tovább bővíti lefelé a kvintek sorát [32]+4), ami végül a *fisz*-szel egészül ki ([33]-tól).

²⁰ Egyszerűsített szólamokkal, az oboát kivéve. Az alsó szólam vázát vö. *A katona történetének* 2. jelenetéből a 3. próbajelnél kezdődő résszel.

²¹ [34] után egy ütemmel jelenik meg csonkán az E motívum, a *d*-kből álló előtét pedig [35]+2-nél hiányzik.

[36]-től a folytatódó kvintes ostinato felett az E motívumból fugato kerekedik a *cisz*, mint prioritást élvező hang és a *h*, mint ellenpólus köré szervezve. Az E motívum három alakban hangzik fel: az eredeti *e*-hez képest kis terccel mélyebben, *cisz*-ről, pontos transzpozícióban *h*-ről, és végül van egy *h*-ről induló, de *cisz*-re érkező változat.

A rondótémaként viselkedő anyag utolsó visszatérésének ([39]-től) politonális ütközése a *b-e* pólusok köré szerveződik, akárcsak a [29]-től hallott szakaszé. Ott is megjelent az *e* alsó kvintje, itt viszont az *e*-vel együtt megmerevedik, illetve szimmetrikusan az *e* feletti kvint is ki van komponálva egy fríg pentachord képében. Ez utóbbi a 0-diatóniába tartozik, amit a hegedűk és brácsa mixtúrás felfutása készít elő az előző taktusban.

[41]-[62]

A második találkozás és elrablás jelene nagy részben korábbi anyagokra épül. Taruskin elemzi az interakciót a [43] utáni 2. ütemtől, ahol a kiinduló tiszta, 1. sorhoz tartozó oktaton hangzás (*esz*, *gesz*, *g*, *a*, *b*, *desz* hangkészlet, [43]+2) *a-g* elemeit a 2. tenor teljes 0-diatóniává kerekíti ki.²² Annyit mindenképpen érdemes megjegyezni Taruskin analíziséhez, hogy noha szavai szerint az eredeti oktaton ostinato folytatódik,²³ ez valójában egy *esz*-alapú mollszeptim-felbontás, vagyis önmagában nem oktaton, viszont előtérbe kerül a Stravinskynál tipikus fekete-fehér billentyűk közötti kontraszt.

Taruskin bemutatja, hogy a Kakas panaszának kezdete miként fogalmazza újra a *Sacre*-ből A tavasz hírnökei tétel híres akkordját úgy, hogy a tényleges hangmagasság is megegyezik: az *esz*-ről lefelé haladó, 1. oktaton sorba illő menet alsó hangjára, az *e*-re diatonikus akkord, dúr-hármashangzat épül.²⁴ Ezután ugyanez nagy szekunddal feljebb kerül, de már komolyabb mértékű diatonikus befolyással, mert az *f-esz-d-c-h-a* oktaton ereszkedéshez (először [57]+4, a záró lépés díszítve) tisztakvart-párhuzam társul, majd a megérkezést az oktaton *gisz* helyett a *g*-finális jelenti. A *g*-t többféle kvintépítkezésű harmóniába ágyazza Stravinsky:

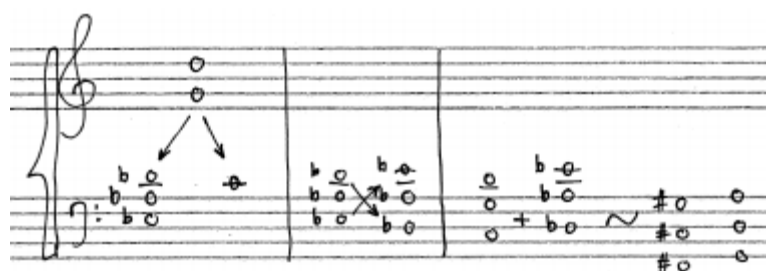
41. kottapélda

²² Taruskin, *Stravinsky and the Russian Traditions*, 1285.

²³ I. h.

²⁴ I. m. 1281-1282.

Ezt a struktúrát folytatja [60]-tól hangoztatott, kvintet, kvartot s tritonust vegyesen tartalmazó hangzat, mely inentől ostinatóként funkcionál, s a *g* az egyedüli kettőzött hang. Egy másik vonzási pólus a *d*, a Kakas sirámainak recitáló hangja a 60. próbajel előtti taktustól, valamint az ostinato-akkord legmagasabb tagja. A harmadik pólust a *c* alkotja: [61]-től az énekszólám ezt hangsúlyozza, [61]+3-tól pedig a fagott erre támaszkodva nyúlik egyre magasabbra, hogy aztán egy kvinttel elérje a *g*-t. Így tehát egy háromtagú tisztakvint-váz (*c-g-d*) kristályosodik ki, amelyet egy tritonus-szal csatlakozó (*g/desz*), kvartokból álló (*desz¹/Asz/Esz*), elhangolásként is számba vehető csoport színez. Ha kvintként írjuk fel e kvartokat, a tiszta kvintekkel együtt tritonus-távolságra pontosan az a struktúra jön létre, mint a korábbi kvintes ostinato esetében ([33]-tól). Itt is érvényes tehát, hogy a kisterc-tengely mentén szerveződik a tonalitás.



42. kottapélda

Ebben a keretben helyezkedik el a Kakas előbb -1-, majd -2 diatóniába illeszkedő rimánkodása ([59]+4-[61], illetve [60]+5-[62]- átfedéssel). Szólamát előbb alsó kvart-párhuzam, majd fauxbourdon-szerű szextakkord-mixtúra teszi gazdagabbá ([61]-től, illetve [61]+3-tól).

[62]-[90]

A guzlával²⁵ kísért pribautka ([62]-[71]), a Róka, Macska és Kos rövid dialógusa ([71]-[73]), a halálra rémült róka saját testrészeivel folytatott párbeszéde ([73]-[79]) és a Róka megölésének jelenete ([79]-[81]) a 2. oktaton sor pilléreire épül. Amint Taruskin leírja, a guzla-dal kíséretét acciaccaturák szolgáltatják.²⁶ Tonalitásának fő pillére a *d*, s maga a dallam a *d¹-a*, illetve az *a-d* keretek között mozog. [71]-től az orgonapontként hangoztatott *d* fő ellenpólusa az *esz*, amely egy diatonikus *desz-esz-f* trichord formájában interakcióba kerül a 1. oktaton sorral. Az *esz* [72]-nél a poláris *a*-ra vált, majd közvetlenül [73] előtt az *esz-a* tritonust felező *f*-re.

Taruskin részletesen elemzi a [73]-nál kezdődő szakaszt. Ugyanaz az anyag szólal meg strófikus elrendezésben háromszor, kis tercenként emelkedve, a 2. oktaton sor kisterc-tengelyének megfelelően. A Róka dallama *f*-ről ([73]), *gisz*-ről ([75]), majd *h*-ről ([77]) indul, s a kezdő együtthangzások a cimbalommal

²⁵ Stravinsky az orosz népi hangszer, a guzla helyettesítésére vonta be a cimbalmot az apparátusba, de aztán a hangszer az egész mű hangzására rányomta a bélyegét.

²⁶ Taruskin, *Stravinsky and the Russian Traditions*, 1251.

összeolvasva egy hang híján kimerítik a 2. oktaton sort.²⁷ Ezek az együtthangzások az A motívum témafejét (g^1-f^1-b) fogalmazzák újra ([73]: *f/esz/asz*, [75]: *gisz/fisz/h*, [77]: *h/a/d*). A brácsa egy dór tetrachord permutációjából ($d-e-f-g$ helyett $f-g-d-e$, [73]) épít háromtagú szekvenciát, amely ezúttal nem kis-, hanem nagy tercenként ereszkedik, a bőgő pedig kromatikusan halad lefelé. A 2. oktaton sor jelenlétét erősítik a tisztán oktaton felütések (fuvola, klarinét és hegedűk, [73], [75] és [77] előtti ütem).²⁸

Két kiegészítés szükséges ehhez. Egyrészt az oktatónia csak a felütésekben érvényesül tisztán, az ütemsúlyon az A motívumból származó struktúrához diatonikus hangok is társulnak ([73]-nál *b*, [75]-nél *cisz*, [77]-nél *e*). Másrészt a strófák közötti részek a-dórban vannak (egy akkordkitöltő *b* hang kivételével: cimbalom és 2. hegedű, [75] illetve [77] előtt két ütemmel).

Az énekesek felkiáltásaiban ([80]-nál) tisztán érvényesül a 2. oktaton sor. A záró pribautka ([81]-től) alapvetően a-dórban van, ezt csak néha árnyalja a kíséret a egy-egy oktaton pillanata (1. oktaton sor, például [84]-1), vagy a +1-diatóniából kilépő kvartakkord-felbontás (például [84]+2). A dal nagy részében a cimbalom a bőgő által támogatva szabadon alakított ostinato-szerű anyaggal kísér, kétszólamú faktúrát teremtve (például [81]-[82]); a recitáló részekhez pedig acciaccaturával kiegészített kvintakkord-arpeggiók társulnak ($g-d-a-e-h$ kvintakkord *fisz*-szel, először [82]-nél).

²⁷ A hiányzó hang a *c*.

²⁸ Taruskin, *Stravinsky and the Russian Traditions*, 1289-1291.

2.4. *Menyegző*

Richard Taruskin Stravinsky-monográfiájában olyan mélységben és éleslátással elemzi a *Menyegzőt*¹ – beleértve a tonális és harmóniai szempontokat is –, hogy az általa elmondottak mellett legfeljebb néhány kiegészítésnek juthat hely. Az analízis során ezért elsősorban az ő gondolatai nyomán fogok haladni. Átveszem tőle a témák megjelölését is, melyeket az 1. kottapéldában foglalok össze.

2.4.1. Témák

A *Menyegző* legtöbb dallama amellet, hogy diatonikus, csak egy félhanglépést tartalmaz annak köszönhetően, hogy egy vagy több hang hiányzik a teljes diatóniához. Vannak tisztán pentaton melódiák, de a díszített anhemitónia az igazán tipikus. Az ilyen dallamban tisztán felismerhető a pentaton váz, és általában egy félhanglépést tartalmaz, ami keretek közé van szorítva: csak váltó- vagy átmenőhangként fordulhat elő, soha nem ugrással érjük el.² A pentatónia alapvető szerepe abban is megnyilvánul, hogy számos témában fellelhető egy kvartterjedelmű, nagy szekundra és kis tercre osztott pentaton mag, amint White is írja.³

Taruskin szerint a *Menyegző* dallamainak semleges a tonális státusza, azaz nem lehet világos centrumot megállapítani.⁴ Ezzel szemben több olyan is van köztük, amelyben egyértelmű, hogy melyik hang bír prioritással; vagy azért, mert recitálásra épül – ilyen a B, G és K téma –, vagy azért, mert megegyezik a kezdő- és záróhangja – ilyen az A, F, L és Q téma –, vagy mindkettő igaz – ilyen a H téma. Más dallamok meghatározott pillérek köré rendeződnek, amely alapul szolgálhat a feldolgozás módjának is – ilyen a C, J, M, N, S, M' és J' téma.

A C téma váza a benne található kis terc; ezt kalapálja ki az 1. és 3. zongora is [9]-től. A J téma váza a *c-g* kvint, ami aztán a variáns alakban *g-c* kvartra vált [42]-től. Az M téma pilléreit a kezdőhang, annak alsó kvintje és oktávja képezik. Az N a

¹ Richard Taruskin: *Stravinsky and the Russian Traditions. A Biography of the Works through Mavra*. (Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 1996): 1319-1440.

² I. m. 1383-1386.

³ Eric Walter White: *Stravinsky. A zeneszerző és művei*. Ford. Révész Dorrit. (Budapest: Zeneműkiadó, 1976): 235-236.

⁴ Taruskin, *Stravinsky and the Russian Traditions*, 1384.

A (1)

B ([2])

C ([9])

D ([10])

E ([14]+2)

F ([21])

A/B ([25])

G ([27])

H ([29])

I ([35])

The image displays ten staves of musical notation, each representing a different section of a piece. The sections are labeled A through I, with their respective starting measures in parentheses. The notation is written on a single treble clef staff for each section. Section A (1) begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). Section B ([2]) starts with a treble clef and a key signature of one sharp. Section C ([9]) starts with a treble clef and a key signature of one sharp. Section D ([10]) starts with a treble clef and a key signature of one sharp. Section E ([14]+2) starts with a treble clef and a key signature of one sharp. Section F ([21]) starts with a treble clef and a key signature of one sharp. Section A/B ([25]) starts with a treble clef and a key signature of one sharp. Section G ([27]) starts with a treble clef and a key signature of one sharp. Section H ([29]) starts with a treble clef and a key signature of one sharp. Section I ([35]) starts with a treble clef and a key signature of one sharp.

J ([41])

G' ([46])

K' ([49])

L ([53])

K ([55])

E' (70)+1)

M" ([78])

I ([82])

N ([87])

O ([87]+4)

P ([89]+4)

N' ([92]+4)

Q ([93])

O' ([106]+3)

A' ([93])

R ([96]+5)

S ([98])

R' ([99]+3)

T ([106])

Detailed description: This page contains ten musical staves, each representing a different voice part in a choral setting. The parts are labeled P, N', Q, O', A', R, S, R', and T. Each staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The notation includes various rhythmic values such as eighth, sixteenth, and quarter notes, as well as rests. Some staves, like A' and R', include specific performance markings such as slurs and accents. The overall style is that of a traditional choral score.

43. kottapélda⁵

C-hez hasonlóan kisterc-vázzal rendelkezik, az S pedig kvart-vázzal. Az M' pilléreit két kapcsolódó kvart adja ($g^2-d^2-a^1$). Az A' szabályos tagolású, négy kis sorral, a a b a szerkezettel; sorainak hossza 7+7+7+6 nyolcad.⁶ Elejéről hiányzik az A kezdőhangja, azonban mind a négy sor ide érkezik.

Annak illusztrálására, hogy a dallamváz miképpen szolgálthat alapot a feldolgozáshoz, jó példát nyújt a J téma és variánsa. A kíséret egyik rétege párhuzamos kvintekben halad kromatikusan (1. és 4. zongora), c^1/g^1 kvintről indítva, egy másik pedig kvartokban mozog (2. zongora), g^3/c^4 kvarton kezdve és befejezve, ami egyben a felső határt is jelenti. [42]-től nem csupán a kvintvázat fordítja kvarttá a téma variánsa, hanem a kíséret struktúrája is ebben a szellemben alakul át. A $g-c$ kvarthoz még három elem adódik hozzá (f, b, esz), s ezek lekerülnek a kíséret alsó rétegébe. Felül a g hídként kapcsolja össze a dallamot és a kíséretet. Végül pedig az alul lévő f -hez e -acciaccatura járul.

44. kottapélda

A C téma feldolgozásának módjáról [68] és [70] között – pontosabban arról, hogy miként függ össze dallamváz és kíséret – később esik szó.

⁵ Taruskin 4. táblázatának összefoglalása. I. m. 1423-1440. A J témában megváltoztattam a gerendák általi tagolást, egyrészt mert a szöveg szempontjai így kívánják, másrészt pedig a dallam és a kíséret viszonyát tekintve ennek jelentősége van; lásd a soron következő elemzést.

⁶ Az utolsó sort is egyforma hosszúnak érezzük, mert a záróhang ugyanúgy a hatodik nyolcadra esik.

2.4.2. Tonális terv⁷

A dór tetrachord ideális eszköz az oktaton-diaton interakció lineáris megvalósítására: nagy szekundra ismételve dór hangsort, kis szekundra ismételve oktaton skálát kapunk, ráadásul mind a tetrachord, mind a kapott két hangsor szimmetrikus elrendezésű. Ezek a tulajdonságok képezik a *Menyegző* tonális tervének alapját.

1. $(0\ 2\ 3\ 5) + (0\ 2\ 3\ 5) = (0\ 2\ 3\ 5\ 7\ 9\ 10)$ diatonikus
(11 oszt. moll⁺)

2. $(0\ 2\ 3\ 5) + (0\ 2\ 3\ 5) = (0\ 2\ 3\ 5\ 6\ 8\ 9\ 11)$ oktaton
(N2)
(k2)

3. $(0\ 2\ 3\ 5) + (0\ 2\ 3\ 5) = (0\ 2\ 3\ 5\ 7\ 9\ 10)$ diatonikus
(N1)

4. $(0\ 2\ 3\ 5) + (0\ 2\ 3\ 5) = (0\ 2\ 3\ 5\ 6\ 8\ 9\ 11)$ oktaton
(N1)
(k2)

45. kottapélda⁸

A 3. kottapélda magyarázatot ad arra, hogy a szülők kétszer elhangzó siratójának (2. kép: [35]-[40], 3. kép: [82]-[87]) tonalitása miképpen illeszkedik a kompozíció egészébe. Az említett részek oktaton hangsora (3. oktaton sor) a 3. kottapélda 2. skálájának felel meg.

A *Menyegző* tonálisát dallami eszközök irányítják, legtöbbször a felső szólam.⁹ A műben található dallamok többsége valamely dór hangsorba illeszthető. Ezek a skálák számos esetben egy vagy két kis tercnyi távolságra vannak egymástól, s ez vezet el a mű tonális rendszerének megfejtéséhez. A 3. kottapélda oktaton skáláinak (2. vagy 4.) kis tercenként elhelyezkedő csomópontjaira – *e*, *g*, *b*, *desz* – dór hangsort építhetünk. Az így kapott tonális mátrixban a különböző skálák nem négy hangnemet jelentenek, hanem a mátrix projekcióit. Ilyen értelemben mondhatjuk, hogy a darab ugyanabban a tonalításban végződik, mint amiben kezdődik, a különböző hangkészletek ellenére.

⁷ Ez a fejezet Taruskin „The Finishing Point” című fejezetének összefoglalását nyújtja; lásd Taruskin, *Stravinsky and the Russian Traditions*, 1386-1403. Ami ettől eltér, arra külön utalás történik vagy lábjegyzetben, vagy a főszövegben.

⁸ Taruskin 17.17 kottapéldája. I. m. 1387.

⁹ I. m. 1403.

The image shows a handwritten musical score with five staves. The top staff is labeled α and contains a scale with an arrow pointing right labeled "(1. skála)" and an arrow pointing left labeled "(3. skála)". The second staff is labeled β . The third staff is labeled γ . The fourth staff is labeled δ . The fifth staff is labeled "2. skala" and contains a scale with circled numbers 1 through 8 below it. To the right of the staves, there are handwritten notes: "Témák, melyben uralkodik" followed by a list: "1. lép: A, B, C, D", "2. lép: K", "3. lép: M", "4. lép: L". Below this, another list: "2. lép: G, H, J", "4. lép: T". Further down: "4. lép: S, M" and "4. lép: N, O, Q, R". A box at the bottom right contains the text: "4. skála (fordított, azaz diatonikus projekciót hoz létre)" and "t0 t3 t6 t3".

46. kottapélda¹⁰

A tonális mozgás érzetét a kapott diatonikus projekciók közötti átmenetek révén érhetjük el. Ezek jelentik a mű tagolására szolgáló fő eszközöket, és segítségükkel kitűnik, hogy a kottával szemben a tonális szempontok kissé eltérő tagolást mutatnak.

Az 1. kép fő témái – A, B, C, D, E és a [12]-nél található anyag – az α -skálának felelnek meg. A 2. kép első felében ([50]-ig) a G, H és J téma a β -skálát reprezentálja, amely az eggyel magasabb csomópontra (g) épül. A 2. kép második fele nagyobb elmozdulást képez az irányadó tonális mátrixtól. A 3. képet megint az α -skála uralja, leszámítva a [68]-[70] közötti részt és a végén a szülői siratót. A 4. kép első felében a δ -skálára esik a hangsúly, ami a kisterc-tengelyen annyival van lejjebb az α -nál, amennyivel a β feljebb.

A γ -skála csak a 4. képen jelenik meg. [98]-nál az S, [110]+2-től pedig az M^o téma ebben szólal meg. [128]+3-tól az N, [129]-től az O téma hangzik fel röviden a γ -skálába illeszkedve.¹¹ A γ viszonylag jelentéktelen szerepe tritonus-ellepólusát, az α -t erősíti, ami mondhatni első az egyenlők közt. Elsőségét más is alátámasztja. Stravinsky a négy diatonikus skálát olykor olyan modális kiterjesztésben használja, hogy alul vagy felül hozzáad még egy dór tetrachordot, s így az adott skálánál kvinttel mélyebb vagy magasabb dór hangsorhoz jut el.¹² Az α -skála jóval többször

¹⁰ Taruskin 17.24 kottapéldája. I. m. 1393. A „t” jelölés félhangokban számolt transzpozíciót jelent.

¹¹ A γ -skála plagális alakjának rövid felbukását [131]+4-től lásd később.

¹² Taruskin a középkori módusz-elmélet analógiájára az eredeti skálát autentikusnak, a kvinttel mélyebbet plagálisnak, a kvinttel magasabbat *pluperfect*-nek nevezi. Taruskin, *Stravinsky and the Russian Traditions*, 1395.

részesül ilyen modális kiterjesztésben, mint a másik három, s ezek tematikusan is fontosak. Ezenkívül ez szolgáltatja az eszközt a mű végén a tonális csúcsponthoz.

47. kottapélda¹³

A tenor szóló [21]-től az α -skála alsó kiterjesztésében mozog. Plagális státuszát bizonyítja az alsó kvartban való duplázás [23]-tól; a basszus az autentikus skálában mozog, és a párhuzam aláhúzza a modális rokonságot.¹⁴ A szoprán szólójára [21]+4-től ugyanez érvényes. [25]-től viszont egyértelmű, hogy a menyasszony szólója az α -skála plagális régióját foglalja el, miközben a kórus szólamai az autentikusat. A basszus szóló [53]-nál β -plagálisban éneklie az L témát, a tenor szóló [58]-nál α -plagálisban. [62]-től a 2. kép csúcspontja szintén az α -skála plagális kiterjesztésére épül.

A 3. képben [74]+5-nél ismét megjelenik az α -skála plagális formája, és erre épül a [78]-nál kezdődő csúcspont is.¹⁵ A 4. kép első felében – ahogy már elhangzott – főleg a δ irányít, aminek elsőségét [92]-nél az α és a γ kérdőjelezi meg; e kettő szimmetrikusan helyezkedik el a δ körül.

([114]-)től 33 taktuson át az α -skála uralkodik; az A' téma egy darabig csak ebben – mintegy az alaptonalitásában – szólal meg. [119]-nél a δ visszavenné a hatalmat (N téma), de pár ütem múlva helyreáll az α hegemoniája. Az A' téma váratlanul γ -ban szólal meg [122]-nél, majd δ -ban [126]-nál (zongorák).

¹³ Taruskin 17.26 kottapéldája. I. m. 1396.

¹⁴ Taruskin a basszus szólót ([23]-tól) egyértelműen az autentikus skálában helyezi el, de *c* vagy *cisz* hiányában (a két hangkészlet közti különbség) a kérdés nem dönthető el; az *e*-központ mindenesetre valóban inkább az autentikus formára utal. I. h. Taruskin felhívja rá a figyelmet, hogy a témák egy skálán belül különféle magasságokban is előfordulhatnak. I. m. 1401.

¹⁵ Ahogy Taruskin írja, a kíséretben található *c* miatt beszélhetünk a plagális kiterjesztésről a skála autentikus alakja helyett. I. m. 1396.

Az A' helyett a 2. kép második felének fő anyaga, az M' téma teszi magáévá az α -skálát, amely így a tonális tér központi régiójába kerül azután, hogy először a jelentéktelenebb γ - ([110]+2-től), majd váltakozva a β - (például [111]+6-tól) vagy α -skálában szólalt meg. A darab csúcspontja ([130]-tól) az M' témára épül, és az α -skála autentikus formáját és mindkét kiterjesztését használja. Így az α -skála megerősítést nyer azáltal, hogy autentikus formáját alsó és felső kiterjesztése foglalja keretbe. A felső kiterjesztés egy rövid előzményt kivéve ([125]-nél) csak itt szerepel (szoprán és szoprán szóló [130]-[131], [132]-[132]+2, basszus szóló [132]+3-4¹⁶), és hatásos eszközt szolgáltat a mindent elsőprő ujjongás ábrázolására, főként az 1. rész végén (3. kép befejezése) található csúcsponthoz képest, amely az α -skála plagális kiterjesztését foglalta el.

[131]-[132] között az M' téma az α -skála plagális alakjánál is mélyebre, β -ba jut, közben pedig az A' a távol eső γ -plagálisban bukkan fel újra. Ez a kitérés még jobban kiemeli a [132]-től visszatérő α felső kiterjesztésének fényét.

¹⁶ Három nyolcad felütéssel.

Handwritten musical score for "48. kottapélda". The score consists of several systems of staves, each with a treble and bass clef. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. Key annotations include:

- α-pluperfect
- α-autentikus
- α-plup
- [α-aut.]
- α-autentikus
- α-plagális (A' téma)
- α-plagális
- β-autentikus
- α-pluperfect
- [α-plup]
- α-autentikus
- [α-plup] #P ~ B1

Measure numbers 131 and 132 are indicated at the beginning of some systems.

48. kottapélda¹⁷

Taruskin az A'-t a vőlegény záró szavainál ([133]-tól) δ -val hozza összefüggésbe, az e^1-d^1 hangokat pedig ([134]-2, [134], [134]+3) oktaton hatásnak tulajdonítja (3. kottapélda, 4. skála).¹⁸ Ez azért következetlenség, mert az A' összes többi

¹⁷ Taruskin 17.28c kottapéldája. Taruskin, *Stravinsky and the Russian Traditions*, 1399-1400.

¹⁸ I. m. 1392 (17.23 kottapélda) és 1401.

előfordulását a tonális mátrix valamely diatonikus hangsorához sorolja, függetlenül a kísérettől, és az itt releváns skála az α felső kiterjesztése, ami az előzményben is uralkodott. A magukra maradó hangszerek a codában ([134]+6-tól) valóban a δ -skála öthangos kivágatát használják (*h, cisz, disz, e, gisz*), előtte viszont a völegényt kísérve csak *h*-t és *cisz*-t. Így nem áll fenn a Taruskin által említett kétértelműség, a kétféle hangsor nem keveredik. Megkérdőjelezhető az ezzel kapcsolatban felvetett állítás is, miszerint a mű végén hiányzik a zárás érzete – Taruskin szerint ezáltal nyer új megerősítést nyer a természet ciklikussága, és ez magyarázza a tonális kétértelműséget.¹⁹

Amint láttuk, a Taruskin által leírt tonális terv teljes egészében a dallami rétegre épül. Ő maga így indokolja ezt: „Mivel a *Menyegző*ben a szimmetrikus zenei tér elrendezése inkább az oktaton hangsor tetrachordokra – nem pedig hármashangzatokra – való felosztásából ered, következésképpen a zenei struktúra mindenekelőtt dallami eszközök által tagolódik – úgy is mondhatjuk, hogy a »felső szólam« által.”²⁰

2.4.3. Tonális kapcsolatok

A Taruskin által felvázolt tonális terv mellett mindenképpen figyelmet érdemelnek azok a sokszor nagyon finom eszközök is, amelyek biztosítják a zökkenőmentes átmeneteket a mátrix különböző szegmenseit használó formai egységek között. Taruskinnál olvashatunk arról, hogy a 3. kép végén hogyan kapcsolódik a szülői sirató a közvetlenül előtte álló csúcsponti részhez. A kórus [80]-tól csak a záró szótagot hangoztatja, *h-a* hangokra. Ez az a két hang, amely a 3. kottapélda diatonikus (1. és 3.) skálaiban a tetrachordok határán áll. A két rész kapcsolása úgy történik, hogy ez a *h-a* nagy szekund összehúzódik az *a-b* oszcillációra, vagyis a 2. skála tetrachordjainak határhangjaira. A teljesség igénye nélkül következzen még néhány ilyen példa, mintegy bepillantást nyerve a zeneszerzői műhely ezen zugába is.

[2]-től a zsolttározó anyagot alátámasztó *disz/aisz* kvintet nem csupán az oktaton vonatkozás teszi szervessé. Két konkrét előzménye is van. Az egyik a mű eleji *disz* acciaccatura, a másik pedig az [1]-től hallható *b/f* kvint-ostinato kiterjesztése az első ismétlőjel körül, az oktaton-diaton interakción túlmutatóan politonális hatású *esz¹/b¹-gesz¹-desz²-B/f* menet (2. és 4. zongora).

¹⁹ I. m. 1401.

²⁰ I. m. 1403.

49. kottapélda

[9]-nél a pentaton mag nagy szekunddal való feljebb helyezése mellett – amiben az *e* közös hangként szerepel – az is segíti a szerves kapcsolódást, hogy a megszólaló hangzat – *fisz/d/e* – megegyezik az egész első rész (1-90) dallamának nyitó- illetve záró hangjaival. Már itt megjelenik a *fisz-gisz* oszcilláció (2. alt), ami az elkövetkező szakaszokban különböző funkciókat tölt be. [11]-től az interakcióban²¹ részt vevő 2. oktaton sor és h-dór skála közös tetrachordjában – *fisz, gisz, a, h* – a súlyra eső nyolcadokon szerepel (1. és 3. zongora). [12]-től a repetált G-dúr hangzat alapját körülölelő acciaccaturaként van jelen. [14]-től sem marad abba, és [16]-nál *gisz-fisz* lépéssel indul az 1. kép csúcspontját képező rész.

[14]-től még az említett *gisz-fisz* oszcilláció és *d* is árnyalja a kísérő A-dúr akkordot, amihez [20]-től már csak acciaccaturák járulnak. Az A-dúr hangzat benne rejlik a [21]-nél induló szakasz oktaton kiindulású kíséretében is.

Az 1. kép végén mintegy moduláció készíti elő a 2. képbe, illetve a β -skálába való átmenetet. A menyasszony kísérőinek zsolozsmázó anyaga előbb kis, majd nagy szekunddal kerül lejjebb ([26]+4, 6). A törésmentes kapcsolódást biztosítja az ismételtetés *d'* hangjának átvétele és az azonos tempó is.²²

A 2. képben a szülők siratójának tonális előkészítése már azzal megkezdődik, hogy a H téma kísérete ugyanazon az oktaton soron alapul. A 32. próbajel utáni 2. ütemtől hallható felső kisterc-imitáció (tenor szóló) hangsúlyozott *esz* hangjai már direktebb előreutalást képviselnek, a csak az *esz* és *desz* hangot megőrző álbelépés [34]-nél pedig közvetlenül előlegezi a sirató indítását.²³

Hasonló funkciót tölt be a szülői sirató visszatérésének végén az 1. zongora belépése, amely a 4. kép első felét uraló N téma *desz-esz* kezdőlépését anticipálja.

²¹ Lásd az 1.2. fejezetet.

²² A 2. kép előtti utolsó tempójelzés a [21]-nél negyed=80. Noha külön utalás nem történik rá, a szerző felvételének tanúsága szerint a [24]-től a korábbi negyednek a pontozott negyed felel meg, tehát nyolcad=240, és a nyolcadok gyorsasága megmarad [27]-től.

²³ E kisterc-emelkedés érdekessége, hogy a zongorák balkéz-szólama az *f'/e'* nagyszseptim-feszültséget helyezi előtérbe, ami viszont nagyterc-emelkedést jelent az eredeti magasságú H téma kíséretét meghatározó *desz'/c'* nagy szseptimhez képest.

2.4.4. Harmónia²⁴

A *Menyegzőben* a harmónia alárendelt szerepet játszik a szólamokhoz képest. A basszus felel legkevésbé a tonális egységért, a harmónia pedig szín csupán. Emiatt a harmónián alapuló európai zenéhez kapcsolódó elemzési módszerek itt nem alkalmazhatóak.

Alárendelt státusza ellenére mégis érdemes megvizsgálni a mű harmóniai eszköztárát. Öt jellegzetes harmóniai idiómát különböztethetünk meg: diatonikus – nemegyszer pentaton – akkordok, oktaton eredetű harmóniak, hármashangzatok (jóval ritkábban), díszítő jellegű acciaccaturák és parallelizmusok.

Az A téma magasságában leírt 3. kottapélda elvezet minket a mű első harmóniáinak származásához (leszámítva az acciaccaturákat a kezdésnél). A menyasszony siratójának dallama (1-[1]+9) a diatonikus (1. vagy 3.) skála felső tetrachordjának tisztakvart-keretében helyezkedik el. A kíséret az ereszkedő oktaton skála (4) kiegészítő tetrachordjának (*b-asz-g-f*) kvartkeretét hangoztatja, kvintté átfordítva (*b/f*). [2]-től ugyanez az elv másképp valósul meg: a recitált *e*-hez a kíséret az emelkedő oktaton hangsor 3. kottapélda, 2. skála) felső tetrachordjának (*b-c-desz-esz*) kvartkeretét fordítja át kvintté ([*kis*] *disz/aisz*). A menyasszony nyitó siratójában a dallamot emellett a diatonikus *fisz* díszíti, tehát a politonális jelenség oktaton-diaton interakció eredménye. A sirató-téma kibővítése (A' téma a 4. képben) is ennek szellemében történik: a pentaton maghoz hozzáadott két hanggal a hangkészlet továbbra is illik mind a diatóniába, mind az oktatóniába.

A H téma kísérete [31]-nél főként a 3. kottapélda emelkedő oktaton skáláját használja, az oktaton harmóniáknál tipikusnak mondható nagyszeptim-feszültséggel (*desz/c*).²⁵

²⁴ Ez a fejezet Taruskin „A realibus ad realiora” című fejeztét foglalja össze, lásd Taruskin, *Stravinsky and the Russian Traditions*, 1403-1421.

²⁵ A kottapéldában (0, 11) módon jelölve.

Handwritten musical score for "Menyegző" (Funeral March). The score is in 2/4 time and consists of two systems. The first system includes a Bassoon part labeled "(B skála)" and a Tenor part. The second system includes a Bassoon part labeled "(G, 11)". The piano accompaniment is written in two staves (treble and bass clef).

50. kottapélda²⁶

Elvértve találunk példát az oktatónia akkordikus felhasználására. A 76. próbajelnél a *Sacre* híres akkordjának rokonát halljuk,²⁷ amint egy Petruska-akkorddal váltakozik.

²⁶ Taruskin 17.30 kottapéldája. Taruskin, *Stravinsky and the Russian Traditions*, 1405.

²⁷ Magyarozatát lásd még a következő fejezetben is.

The image contains three systems of handwritten musical notation. The first system is a two-staff piece in 2/4 time, with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It features a melodic line with eighth and sixteenth notes and a bass line with chords. The second system, titled "Sacre-akkordok", shows two chords on a single staff. The third system, titled "„Tavaszi himnusz”-akkord Petruska-akkord", shows two chords on a single staff with figured bass notation below them.

51. kottapélda²⁸

A K téma harmonizálása a kórusban hármashangzatos, a hangszerek egy része viszont ezzel egy időben egymásra tornyozott kvinteket játszik. A kvintek összege pentaton hangsort ad ki. Amikor a dallam – kilépve az anhemitóniából – eléri a g-t (57)+1), a kvintakkordok is új hangot vezetnek be, a c-t, teljessé téve ezzel a diatonikus α -skála plagális kiterjesztését.

A pentatóniának az együtthangzásokba való átkerülése miatt újra kell értékelni a konzonancia és diszonzancia viszonyát is. Számos esetben a tercek helyett kvintek és kvartok szerepelnek, és sokszor a nagy szekundot stabil, oldást nem kívánó módon – tehát konzonánsként – kezeli Stravinsky. [122]-nél arra találunk példát, hogy ilyen statikus, tehát stabil együtthangzás kíséri az A' témát. A kíséret a dallam által megtestesített pentaton magnak és tükörfordításának összege:

²⁸ Taruskin 17.32 kottapéldája. Taruskin, *Stravinsky and the Russian Traditions*, 1406.

52. kottapélda²⁹

Az A' téma következő harmonizálásában megfigyelhetjük, ahogy a „disszonáns” terc szekundra oldódik.³⁰

53. kottapélda³¹

A mű zárása is a szekund konszonáns kezeléséről tanúskodik. A [8]-nál található kadencia még látványosabban demonstrálja ezt, mivel a felső alt szólam ugrással éri el a záró szekundot.

54. kottapélda³²

²⁹ Taruskin 17.34a kottapéldája. I. m. 1408.

³⁰ e¹/gisz¹-fisz¹/gisz¹.

³¹ Taruskin 17.34b kottapéldája nyomán, módosítva. Taruskin, *Stravinsky and the Russian Traditions*, 1408.

³² Taruskin 17.34d kottapéldája. I. m. 1409.

Többször találkozunk azzal a harmonizálási móddal, amely az orosz népi polifóniára emlékeztet, s amelynek jellegzetessége a terciben – és oktávban – való párhuzamos mozgás.³³ Ilyen például a [74]-nél kezdődő részben a hangzás alsó rétege:



55. kottapélda³⁴

Egy másik megnyilvánulása az M téma harmonizálása:

56. kottapélda³⁵

Az acciaccaturákkal való kíséret szembeötlő példája a mű kezdete. Másik eklatáns példa a [12]-nél kezdődő rész, ahol a hármashangzat-mixtúrákat indító G-dúr akkord alaphangját veszi körül a *gisz* és *fis*.

³³ Taruskin másutt a tradicionális ortodox liturgikus éneklésmódot is megjelöli, mint ennek a karakterisztikus felrakásnak az eredetét. Lásd például: I. m. 698-700, 1489.

³⁴ Taruskin 17.35a kottapéldája. I. m. 1410.

³⁵ Taruskin 17.36 kottapéldája. I. h.

Handwritten musical score for example 57. It consists of two systems of staves. The first system has a treble clef staff with a circled '12' above it and a bass clef staff. The second system also has a treble clef staff and a bass clef staff. The music features various time signatures (2/8, 3/8, 4/8) and complex chordal textures with many sharps and naturals.

57. kottapélda³⁶

Visszatérve az oktaton vonatkozású harmonizálásokra, összetett példát szolgáltat az N motívum kísérete. Általában egy oktaton hexachord kíséri – a 3. kottapélda 4. skálája –, amely párhuzamos dúrakkordokban van megduplázva. Az akkordok – melyeknek hangjai nyilvánvalóan nem lehetnek mind az adott oktaton sor részei – egyszerűen a hexachord-vonal megerősítését szolgálják.

Handwritten musical score for example 58. It features a system with a circled '87' above the treble clef staff and a bass clef staff. Below this is a separate staff labeled 'Alapok (u. skála)' containing a scale and a circled '0 369' with the text 'hármashangzatok' below it.

58. kottapélda³⁷

A téma minden visszatérésekor gazdagodik a faktúra. [89]-nél az oktaton pentachord szerepel, és egy kromatikus pentachord társul hozzá (1. és 4. zongora alsó szólama). [90]-nél az oktaton pentachordra épülő mixtúra súlyra eső tagjait – amelyeknek terce és kvintje azonban idegen a pentachord által meghatározott 1. oktaton sortól –

³⁶ Taruskin 17.41 kottapéldája. I. m. 1417.

³⁷ Taruskin 17.43a kottapéldája. I. m. 1420.

basszus regiszterben külön is kiemeli a 4. zongora, s az így kapott oktaton kör a 2. oktaton sorba illik.

59. kottapélda³⁸

[92]-nél – itt már nincs jelen az N téma – dúrakkordok helyett dominánsszeptimek erősítik az oktaton dallamvonalat, amellyel egy ugyanilyen skála ellenmozgásban halad.

2.4.5. Néhány további oktaton példa

A *Menyegző*ben a legtöbb esetben meglehetősen szabadsággal használja Stravinsky az oktatoníát; következzen erre néhány példa. A dolgozat elején az 1.2 fejezetben már volt szó a [11]-nél kezdődő interakcióról, melyben a 2. oktaton sor és a h-dór skála vesz részt. Az előző taktus *fisz-e-disz-cisz-h-a* skálamenete háromszor jelenik meg, háromféle harmonizálással ([11]-1-től, [18]-2-től és [21]-2-től). Az első elhangzás ereszkedő dúrkvartszext-mixtúrát alkalmaz, D-vel kezdve és F-en végezve, amelyek egyaránt az inentől érvényes 2. oktaton sor részei. Másodsorra a nagyszext-párhuzamot egy talányos, emelkedő *asz*-dominánsszeptim ellenpontozza, ami szintén a 2. oktaton sorba illeszkedik. A harmadik megjelenés a legteljesebb, ismét dúrkvartszext-mixtúrával és *asz*-dominánsszeptim felbontással. A mixtúrában a D- és F-dúr mellett a H-dúr akkord is ugyanabba az oktaton sorba helyezhető, és a negyedik, hiányzó pillért – az *asz*-t – állítja szembe a menettel Stravinsky.

³⁸ Taruskin 17.43c kottapéldája. I. h.

1. Zongora
alsó rendszer [2] 1 1

4. Zongora
alsó rendszer

60. kottapélda

Az ezt követő részt is áthatja az oktatónia, pontosabban a 3. oktaton sor. A dallam *c*-jével a kíséret *cisz*-e, az F téma *a*-alapjával a basszus a poláris *disz*-e áll szemben, ehhez azonban kromatikus váltóhangként csatlakozik *d*, ami a dallam *h*-jához hasonlóan idegen a 3. oktaton sortól.

A 2. kép elején a G témában található felkiáltás politonalitását is az oktatónia foglalja keretbe. A szélen álló akkordok jellegzetes oktaton konstrukciók, egymás transzpozíciói:

[2] 1 3. Zongora, felső rendszer

2., 4. Zongora, alsó rendszer

61. kottapélda

A 77. próbajelnél álló akkordról már volt szó. Rafináltan fordítja meg A tavasz hírnökeinek híres hangzatát,³⁹ a kisszekund-távolságú dúrhármasok magasabb tagját felülre helyezve. A *Sacre*-precedens nélkül aligha lehetne itt oktaton vonatkozásról beszélni.

³⁹ A 13. próbajelnél.



62. kottapélda

[68] és [70] között a C téma imitációs feldolgozását halljuk, az oktaton kisterc-tengely mind a négy hangjáról (*d, h, asz, f*) legalább egyszer elindulva. Taruskin megállapítja, hogy ezek az elhangzások kimerítik a 3. kottapélda 4. skáláját, és hogy a látszólag ide nem illő belépés – a mezzoszoprán szóló [69]-től – diatonikusan kapcsolódik a szoprán szóló előző belépéséhez.⁴⁰ Ez azonban nem ad választ arra, hogy miért mozog a hangszeres kíséret kizárólag a 2. oktaton sorban.⁴¹ Ahogy már elhangzott, a C téma váza a benne foglalt kis terc.⁴² A szoprán, tenor és basszus szóló belépéseiben a kis tercek a *d-h-asz-f* tengelyt adják ki, amit vagy az 1., vagy a 2. oktaton sorban lehet elhelyezni. A mezzoszoprán-belépés kis terce (*fisz-disz*) a 2. vagy 3. sorba illik; a két kisterc-tengely tehát együttesen a 2. oktaton sort határozza a meg. Ettől csupán az *e, cisz, b* és *g* idegen, vagyis az alárendelt szerepet betöltő nagy szekundok a szoprán, tenor és basszus szóló belépéseiben.

Az előzőekkel szemben kifejezetten szigorú nyolcfokúságot tapasztalhatunk a két szülői siratóban. E két részlet az oktatonia alkalmazásának legkövetkezetesebb példái között említhető nemcsak a *Menyegző*ben, hanem Stravinsky egész életművében. Az I téma *c-e-g-fisz-e-desz* fordulata három oktaton pilléről indítva is elhangzik,⁴³ *esz*-ről azonban nem. Nem véletlenül: a kimaradt *esz-g-b-a-g-e* transzpozíció utolsó három hangja alkotja a beékelődő kis diatonikus dallam vázát a 36. próbajel utáni 5. ütemtől kezdve, s ez az első alkalom, hogy a siratóban a nyolcfokúságtól eltérő hangok strukturális szereplők.⁴⁴

2.4.6. Nagyszekund-polaritás – tonális és harmóniai vonatkozások

Az oktaton tengely egymástól kis tercre fekvő pillérei mellett egy másfajta polaritás is alapvető strukturális szerepet tölt be a *Les nocés*-ban, de rövidebb távon fejt ki hatását. Az egészhang-távolságú motívumok, hangzatok, prioritással bíró hangok folyamatban vagy együtthangzásban történő szembeállításáról van szó.

A legegyszerűbb s egyben legképletesebb módon nyilvánul ez meg a mű zárásakor, ahol a hangszerelés mellett a szomszédos hangok összecsendülése is

⁴⁰ A szoprán szóló hangkészlete itt *cisz, h, gisz*, a mezzoszopráné *gisz, fisz, disz*. Taruskin, *Stravinsky and the Russian Traditions*, 1390.

⁴¹ Taruskin két idegen hangot említ – *c* és *fisz* –, holott *a* és *esz* is szerepel. I. h.

⁴² Lásd a 2.4.1. fejezetet.

⁴³ *a*-ról mollakkord-felbontással dúr helyett ([38]-2).

⁴⁴ A [36]-ot megelőző két taktusban a *h* és *d* egyértelműen díszítőhangok, lévén hogy előkék.

harangokra emlékeztet.⁴⁵ A coda ([133]-tól) végig tartalmazza a *h/cisz* ellentétet. Ez már akkor tetten érhető, amikor az M téma *h* tonikája után az A' téma – a völegény záró szavai – minduntalan *cisz*-re érkezik. Emellett felfedezhetjük az egész képet átfogó precedenst: az N téma fő pillére a *desz* – amelyet a zongora-tremoló is alátámaszt –, s ellenpontja, a dúrhármas-mixtúrákkal felerősített oktaton skálamenet induláskor az alsó nagy szekundot adja hozzá ehhez ([87], [89], [90]-3 negyedik nyolcada, 119, [123]-3). A záró *h/cisz* összecsengést két ok miatt is oldásként értelmezhetjük. Egyrészt, mint Taruskin mondja, a darab harmóniai kontextusában – különösen pentatóniával átítatott környezetben – a nagy szekund konszonánsnak számít.⁴⁶ Másrészt Stravinsky a felrakás által is gondoskodik róla, hogy az egyik elem túlsúlyba kerüljön: [133]+5-től a *h* négy oktávban szólal meg, szemben a magányos *cisz*-szel.⁴⁷ A záró három harangütés előtt a *cisz* – egyetlen alkalommal – unisonóban hangzik fel ([135]+8), még jobban kiemelve az oldás jelentőségét. Az egész coda tonálisan egységes hatást kelt annak ellenére, hogy az énekszólamban a plagális α - (vagy Taruskin nyomán azt is mondhatjuk, a 4. skála a 3. kottapéldából), a hangszeres zárásban pedig a δ -skála uralkodik. Egyrészt a felső szólamban [133]-tól megállapodik a *gisz-h-cisz* pentaton mag – vagy hiányos tetrachord –, másrészt a *h/cisz* kettősség áll a fókuszban, amiből az ének a *cisz*-t választja, a hangszerek viszont a *h*-t részesítik előnyben.

Noha az 1. képben a C téma belépésekor ([9]) továbbra is az α -skála marad érvényben, a [0, 3, 5] pentaton mag – melyet mind az A, mind a C téma tartalmaz – nagy szekunddal feljebb kerül. Még egy tényező felelős azért, hogy ez a váltás a tonális elmozdulás érzetével jár: idáig a dallam a +2-diatóniában mozgott, innentől viszont a kíséretben (beleértve az 1. szopránon kívüli vokális szólamokat is) tisztán érvényesül a +3-diatónia, amit a zongorák mély regiszterében hangoztatott *gisz* tesz még nyomatékosabbá.

A C téma imitációs feldolgozásakor ([11]-tól) a [0, 3, 5] pentaton mag visszakerül eredeti magasságába (*h-d-e*). A [12]-nél kezdődő rész – a dallam megint csak az α tartományán belül tartózkodik – mindkét nekifutásra a-moll hangzatra jut el a kiinduló G-dúrról. [14]+2-től a C-hez társul az E téma, s így első ízben egyszerre hangzik fel a pentaton mag eredeti és nagy szekunddal magasabb transzpozíciója (*h-d-e* és *cisz-e-fisz*), s végén a magasabb verzió kerekedik felül.⁴⁸ A 3. képben ([70]-tól) megtaláljuk ennek a párját, sőt ott a [0, 3, 5] csíra még egy rétegben jelen van az 1. zongora szextakkord-mixtúrájában (*e-g-a*).

⁴⁵ A harang nyilvánvaló rituális asszociációkat kelt. Borisz Aszafjev egészen odáig megy, hogy az esküvő az orosz népi hagyományban igazából gyászszertartás: a pár gondtalan fiatalságát, a szülők gyermekeik elvesztését siratják. Boris Asaf'jev: *A Book about Stravinsky*. Transl. Richard F. French. (Ann Arbor, Michigan: UMI Research Press, 1982): 130.

⁴⁶ Taruskin, *Stravinsky and the Russian Traditions*, 1407.

⁴⁷ Ha a *cisz* még egy oktávval messzebb lenne az alsó *h*-tól, akkor már felhangként simulna bele, így azonban kellően karakteres marad.

⁴⁸ Az sem véletlen, hogy mind [9]-nél, mind itt egyetlen hang hiányzik a teljes +3-diatóniához: a *h*. Az E téma ezen indul és zár, s így még nagyobb a kontraszt közte és előzménye között.

70 Sopran szóló (F téma)

Tenor szóló (C téma)

1. Zongora, felső rész téma

63. kottapélda⁴⁹

A 2. kép elején párba álló két téma – G és H, mindkettő β – között is nagyszekund-ellentét áll fenn. Előbbi *d*, utóbbi *c* köré szerveződik. A G-ből [44] után fokozás kerekedik, ami nagyszekund-emelkedéshez vezet. [48] után egy ütemmel a motívum vége kerül feljebb, [49]-nél pedig a K' témával a repetált *d*-k helyét *e*-k veszik át.⁵⁰

47 Sopran 1. Basszus

48 Sopran 1. Basszus

49 Sopran (K téma)

64. kottapélda

Két olyan ostinato is található a műben, amely harang-asszociációt hívhat elő. Az első oktaton, [59]-nél indul (4. zongora), és ingamozgásával emlékeztet harangra. A második [62]-től adódik ehhez hozzá, és a C- és D-dúr hangzatokat csendíti össze. Először a kompozíció folyamán harmóniak vertikális ütköztetésében is tetten érhetjük a nagyszekund-polaritást.

⁴⁹ Nem teljes partitúra.

⁵⁰ Valószínűleg szimbolikus jelentősége van, hogy Isten nevének említésére a mű folyamán először szólal meg tisztán egy hármashangzat, az „Áldj meg, Isten” [Бослови Божа] szavakra [49]-nél.

65. kottapélda

Az előző tabló második hang-motívumából a D- és C-dúr akkord ütközését idézi fel a kíséret az [75]-től. Ez alkalommal a két ütemes tagolásnak megfelelően felváltva hallhatjuk őket, utóbbit nem egészen tiszta formában, mivel megőrzi az *a*-t a másik hangzatból (s egyébként is minden esetben árnyalja a képet a többi szólam, melyek oktatonná teszik a faktúrát). Szintén C- és D-dúr akkordokat találunk a M' motívum kíséretében az időnként megmozduló *a*-ra épülő mollszeptim harmónia (*a/c/e/g*) felett ([80]-[81]).

A 4. képben megtaláljuk *e* gondolat párját, egészhang-távolságú moll hármashangzatok ütközésének képében. A Q téma variánsának hangszeres bevezetésében és kíséretében cisz- és disz-moll akkordok hangzanak együtt ([94]-től). Származás szempontjából a kétféle konfiguráció – dúr és moll – egymás rendszertani tükörképe. Mindegyik a darab elsődleges modális hangsorának, a dór skálának egyik hexachord-kivágatát osztja két részre: a dúros felosztás az ereszkedő, a mollos az emelkedő formát. A 2. kép végén ([62]-[64]+5) és a 3. kép szülői sirató előtti szakaszában ([75]-[82]) egyaránt az α -skála plagális kiterjesztése uralkodott; ennek ereszkedő hexachordja adja ki a C- és D-dúr hangzatot.

66. kottapélda

A 4. képben [94]-nél a δ -skála van érvényben, aminek emelkedő hexachordja tartalmazza a cisz- és disz-moll akkordot.



67. kottapélda

A tabló folyamán később is találkozunk még moll-hangzatok ilyen szembeállításával, az adott tonalitásnak megfelelően.⁵¹

Az A' téma nem csak a codában teremti meg a nagyszekund-polaritást. Bevezetésekor ([93]) az N, az N' és a Q téma ellenében szólal meg. A tisztán oktaton N' (basszus, majd tenor, előbbi már 2 ütemmel hamarabb belekezd) tonálisan semleges, a Q-ban viszont a *desz*-é a prioritás, ami az N-nek is fő pillére, és a 4. zongora tremolója is támogatja. Ezzel szemben az A' mind a négy kis dallamsora *esz*-en zár, noha ugyanazt a pentaton magot – *b, desz, esz* – tartalmazza, mint az N. Mindez a dallamot tekintve itt is azonos skálán, a δ -n belül történik.⁵²

68. kottapélda⁵³

⁵¹ [97]-2: h- és cisz-moll, [100]-2: b- és c-moll, [100]-1: h- és cisz-moll, [100]: disz- és eisz-moll, [110]: d- és e-moll.

⁵² Az A' kísérete viszont γ -plagális vagy a δ felső kiterjesztése.

⁵³ Nem teljes partitúra.

[115]-től kis terccel feljebb – tehát a dallami réteget tekintve α -ban – valósul meg az N' (1. szoprán) és az A' (zongorák) viszonylatában.⁵⁴ [126]-nál is az N-nel – bár csak csökevényes formájával, mivel a kórus prózára vált – kerül kölcsönhatásba az A', ugyanabban a magasságban, mint [93]-nál.

Az M témában is szerephez jut olykor a nagyszekund-polaritás. [120] után a téma vége nagyszekund-kánonban hangzik el ([120]+2-3). A kettő együtt egyértelműen meghatározza az α -skála plagális alakját.

69. kottapélda

A csúcsponton a téma első felében is lejátszódik ez a szembeállítás, amikor [131]-nél a szoprán és szoprán szóló egészhanggal lejjebb kezdi az M-et, de a szokott h -n fejezi be.⁵⁵

Összegezve tehát, a nagyszekund-polaritás jelen van mind tonális, mind harmóniai vonatkozásban. Előbbi szempontból rendszerint egy adott szakaszra érvényes skálán belül teremt meg a tonális elmozdulás érzetét. Utóbbi tekintetben sajátos színeként jelenik meg, általában harang-asszociációt előhívva, szintén az uralkodó hangsoron belül megvalósulva.

2.4.7. Összegzés

Taruskin így foglalja össze a *Menyegző* jelentőségét:

A *Menyegző* kétségkívül a legmeggyőzőbb turáni szintézis, amit Stravinsky valaha elért. Egyetlen, szigorúan integrált perspektíván belül egyesíti mindazokat a szálakat, amelyek sokrétű orosz örökségét alkotják. A rusztikus diatonikus vagy anhemiton *popovkák*⁵⁶ olyan struktúra felszínén táncolnak, amelyet minden lényeges szempontból a régi szentpétervári iskola tradíciójának urbánus kromatikus eljárásai szabályoznak. Ez a kontroll nagyobb mértékű globális koherenciát kölcsönöz a *Menyegző*nek, mint amit az orosz periódus más mesterművei felmutatnak [...] Nem csupán Stravinsky neonacionalista időszakának, hanem egészében a neonacionalizmusnak a tetőpontját jelzi [...]⁵⁷

⁵⁴ Az A' kísérete itt δ -plagális vagy az α felső kiterjesztése.

⁵⁵ Lásd a 6. kottapéldában.

⁵⁶ Jellegzetes dallamfordulat vagy formula; zenei morféma. Taruskin, *Stravinsky and the Russian Traditions*, 1678.

⁵⁷ I. m. 1421. A neonacionalizmusról és a turáni stílusról lásd a 3.1. fejezetet.

2.5. A katona története

2.5.1. A katona indulója

A tétel a tonális története a *g-d-a-e* kvintvázból kiindulva organikusan épül fel. A váz elemei különböző mértékű strukturális jelentőséggel bírnak, és az általuk betöltött szerep módosul a tétel folyamán. A bevezető három taktus elemzését későbbre hagyva kezdjük a vizsgálódást az 1. próbajelnél. A *d* lelépő kvartként szólal meg, s ez az apró tényező elsősorban az induló végén főszerephez jut majd. A váz *a-e* tagjai már a kornett és harsona indulásakor felsejlenek ([1]+2), a következő megszólalásnál pedig kikristályosodnak: a kezdés és a zárás is ez a kvint ([2]-[3]). A kvintváz további konfliktusként két nagyszekund-ütközést is tartalmaz (*g-a* és *d-e*), melyből utóbbi a basszus fűvószenekari indulókból jól ismert ostinatójának *d-e* sűrűlódásában jelenik meg; az *e* tehát e szerepkörben a *d*-hez járuló díszítőhang. A *g-a* ellentétnek nagyobb a strukturális jelentősége. A váz legtisztább, kiinduló formájában két kvintpárra bomlik: *g-d* az ostinatóban (kvartként) és *a-e* a felette lévő rétegben, mindkettőben az első hang dominanciájával. A bögőéhez hasonló tipikus lelépő kvartos kísérfőfigurákban mindig a felső hang az alap, ráadásul itt tisztán, önmagában szólal meg a *g*, szemben a *d-e* ütközéssel. Ezenkívül az első két ütem felső szólama is a *g*-t írta körül, mint legstabilabb hangot. Az *a*-t természetes módon, felhangként segíti az *e*, és [3]-nál kétféle megerősítést is nyer: a fagott repetálása, illetve a kornett kadenciázó fordulata által, melyet a vonósok pizzicato *a*-ja támogat. Így tehát a *g* és *a* esetében a két réteg központja ütközik; a *d* és *e* hozzájuk képest egyelőre másodlagos jelentőségű.

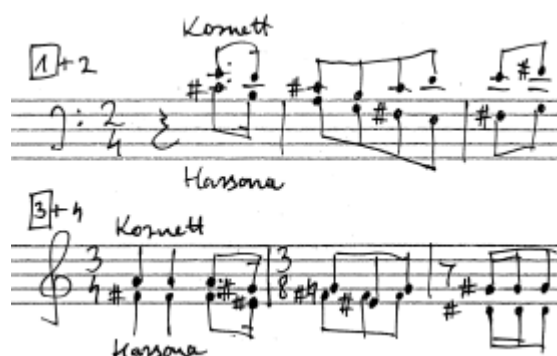
A három formarész-elhatároló akkordfelbontás (A-dúr, H-dúr, A-dúr inga, [3]+2), mely alatt a basszus-ostinato szünetel, szintén az organikus építkezés jegyében születik meg: a *g-d-a-e* kvintvázban jelen lévő nagyszekund-ütközést terjeszti ki az *a*-ra, mint a váz egyik prominens tagjára, a felső réteg „alaphangjára”.

Ez a háromtagú akkordkapcsolat hasonló funkciót tölt be, mint a funkciós tonalításban egy tonika-domináns-tonika inga egy formarész végén. A kvinttávolságú domináns helyébe szekundlépés kerül, ami tisztán dallami fogantatású gesztus. Előzményeként felidézhetjük a *Petruska* 2. képének zárását, ahol a záró Fisz-dúr hangzatot Gisz-dúr akkordról érjük el ([61]+3).

E pillanatig a két réteget egységbe fogta az a tény, hogy egyetlen hang sem tért el a +2-diatóniától, ám a *disz* ([3]+3) megbontja ezt az állapotot. A kvintvázban lefektetett rendtől való eltérésnek egy további módjaként megjelenik a kromatika: a folytatásban a nagybögő újrakezdődő ostinatója felett egyelőre csak utalásszerűen a diatonikus induló-motívum ([1]+2-től) kromatikusan összepréselt változatával találkozunk¹ (kornett és harsona, [3]+4-[3]+6; klarinét, [4]), ami Stravinsky

¹ Eric Walter White: *Stravinsky. A zeneszerző és művei*. Ford. Révész Dorrit. (Budapest: Zeneműkiadó, 1976): 251.

eszköztárában ritka fejlemény.² Nemcsak a skálafokok távolsága húzódik össze, hanem a szólamoké is:



70. kottapélda (a zongorakivonat írásmódja alapján)

A kvintváz tágítását figyelhetjük meg a kornett következő kadenciázó felbontásaiban, melyek az előbbinél kvinttel magasabban hangzanak fel, a klarinét által oktávval lejjebb, más metrikus helyzetben ismételve (E-dúr, Fisz-dúr, E-dúr, [4]+1 és [4]+3). Így tehát a kvintváz csúcshangja, az *e*, amely ezidáig másodlagos szerepet töltött be csupán – a bőgő-ostinato *d*-jével súrlódva, majd az *a*-nak alárendelve ([2], [2]+6) –, most maga is előtérbe kerül, kadenciális megerősítést nyer. Az *e* megerősítéséből az előzmény is kiveszi részét: a klarinét összenyomott motívuma ([4]) az *e-disz* hangok körül forog, s a *disz* végződésel vezetőhangos kapcsolatot teremtett az *e*-hez. A kvintváz, miközben felfelé bővült, hiányossá is vált, mivel kimarad az *a*, ami összeköthetné a *g-d* réteget az *e*-vel.

[5]+1-től kezdődően az eddigieknél jóval heterogénebb motívikus anyag egy része az eredeti kvintvázra illeszthető, más része szervesen tovább tágítja azt. A bőgő *d*-pedálja feletti hexachordról a következő fejezetben lesz szó; az ostinatót a hegedű veszi át módosult formában, acciaccatura-féle kis szekunddal illetve nagy szeptimmal díszítve a *d*-t és a *g*-t. A fagottnak a klarinét *e*-jével ütköző *fisz* hangja ([5]-[5]+3) már előrevetíti a vázat *h-fisz* kvinttel bővítő H-dúr pentachord megjelenését ([6]-1 / előtt eggyel). H-dúr felbontás ugyan már korábban is előfordult ([3]+3), de csak kadenciális segéd-hangzatként. Ugyanakkor polimodális jelleggel a klarinét rögtön h-moll felbontással válaszol ([6]).

[7] előtt két ütemmel visszatér az eredeti ostinato, visszavékonyodik a faktúra. Vele együtt a kvintváz is újra összehúzódik, előbb [4]+2-höz hasonlóan a hiányos ([7]+2-től), majd az eredeti formára ([7]+4-től), azzal a modulusbeli különbséggel, hogy a *g*-t helyettesítő *gisz* miatt +3-diatónia uralkodik a felső rétegben, ütközve az ostinato *g*-jével. [7]+4-től a tétel elején hallott anyag tér vissza variáltan, [8]-tól dúsabb

² Bartók zenéjében annál inkább központi jelenség; nemegyszer a dramaturgia egyik kulcsmozzanata, mint például a *Zene húros hangszerekre, ütőkre és cselesztára* 1. és 4. tételének viszonyában. Fontos különbség azonban, hogy nála általában az összprezsel forma tágul diatóniává, esetleg akusztikus hangsorrá.

felrakásban. Ez utóbbi a tétel első igazi tuttija,³ benne az ostinato- és a dallami réteg is gazdagodik. A hegedű a bőgőt felső kvint- (duodecima-)imitációban követi, a szekund- (nóna-)ütközés konzekvenssé tétele mellett szabadabb középső szólammal. A terc- és kvintpárhuzamban mozgó diszkanthoz (klarinét, fagott, kornett) a harsona szabad ellenszólamot társít, többnyire a szekund- vagy szeptim-ütközést keresve, a frázisok elején és végén viszont konszonanciában találkozva velük. A H-dúr felbontásában a +3 diatóniától eltérő *disz* ([8]+4) csak színező jellegű, ellentétben a kornett és a fagott szokásos kadenciázó fordulatától (A-dúr, H-dúr, A-dúr, [9]-től). Ahogy a tétel első felében ([3]+4), az induló-motívum diatonikus formáját az A-dúr, H-dúr, A-dúr inga után most is az eltorzított, összepréselt változat követi ([10]-tól), ezúttal széles ívben kibontva. Érdeemes megfigyelni, hogy Stravinsky mindkét helyen az induló-motívum ősfarmájából indul ki: ereszkedő tetrachord után visszafordul a dallam. Ehhez járul még a kezdőhang repetálása, illetve egy-egy felső váltóhang beszurása. A 2. kottapéllda szemlélteti a bővülés módját is [11]-től.

71. kottapéllda (a zongorakivonat írásmódja alapján)

Ez az összenyomott forma szűk hangterjedelemben mozog, mindössze tiszta kvart az ambitusa – mintha a motívumot valami mágikus erő kerítette volna hatalmába, melynek szorításából nem tud szabadulni. Mindez a hegedű ([10]-tól) és a fagott ([11]-től) által támogatott ostinato ellenében történik, amely a többi hangszer által támasztott viharban próbál kitartani, helyén maradni, de mint a következő szakaszban kiderül ([13]-től), eredménytelenül. [10]-tól a kromatizált felső réteg elszakad a kvintváztól, csak az ostinato képviseli azt. E helyen elengedhetetlen a partitúra összehasonlítása a Stravinsky nevéhez fűződő zongorakivonattal, illetve klarinét-hegedű-zongora szvit-verzióval. [10]-tól [13]-ig a partitúrában a kvintváz *g-d* elemein kívül az *e* csak jelentéktelenül, a bőgő figurájában a *d*-vel súrlódva van jelen, az *a* pedig teljesen hiányzik az egész faktúrából. Ezzel szemben a szvitben [7]-nél (a partitúra [11]-nek megfelelő hely) a hegedű *a-e* kvintre vált, ráadásul oktávval feljebb (*kis g-d¹*, majd *a¹-e²*), és ehhez igazodik a zongorás változat is. Mi lehet a különbség oka? Talán a hangzást akarta dúsabbá tenni Stravinsky, lévén ebben mind a szóló zongora, mind a trió alatta marad a héttagú kamaraegyüttesnek. Hiányoznak az ütők, emellett a zongora korlátai miatt le kellett mondania a szerzőnek olyan

³ Nem számítva az akkordot az 1. próbajelnél.

tágabb spektrumú felrakásokról, mint diszkantot játszó kornett és a harsona kísérszólamának oktávnál nagyobb távolsága. A $g-d$ kvintet elhagyhatta, mert a bőgő anyaga is tartalmazza. Mindenesetre bármi legyen is a változtatás oka, beszédes, hogy a helyettesítés tökéletesen kirajzolja a $g-d^1-a^1-e^2$ kvintvázat.

A kromatikusan eltorzított induló-motívum háromszoros fortissimo után is crescendáló (Stravinsky-nál a legritkább esetben alkalmazott eszköz a fokozatos dinamikai változás!), repetált *disz*-re történő kifutása (a zongora-verzióban *esz*) olyan konfliktust okoz, ami már felborítja, ellentétébe fordítja a kvintvázban megtestesülő fennálló rendet. Az ostinatóban eddig is kvartként jelentkező $d-g$ fölé most további kvartok épülnek ([13]-tól), a négytagú kvintváz helyét így kvarttorony veszi át ($d-g-c-f$), a stabil elemek mellett b és *esz* váltóhangokkal – vagyis a nagy átváltozás is tökéletesen szervesen következik a tonális-harmóniai alapvetésből. Mivel komplementer hangközök, a kvartokból álló váz lefelé terjeszti ki a kvinteket, ami szemben áll az eddig kizárólag felfelé történő bővítéssel. [1]-től [13]-ig az induló-motívum kromatikus megjelenéseit leszámítva a kvintkörön c -nél mélyebben elhelyezkedő hang nem szerepelt a tételben.

Az iménti visszajára fordulás, kizökkenés hatására a befejezés is kvinttel mélyebbre kerül a tétel elejéhez képest, ahol ez a pár ütemnyi anyag szolgált bevezetésként. Ez a fordulat a mű folyamán még többször is előkerül majd, többféle köntösben. Az ördög dalában hallható változat (12. ütemtől) végig kétszólamú, és a záró szextmenet (*Asz/f-G/esz-E/desz*, 14-15, harsona és nagybőgő) a korábbi előfordulásokban is benne rejlik, csak egyes hangok oktáv-áthelyezése elhomályosítja e körülményt. A 3. kottapélda írásmódja az eredeti felrakástól eltérően megtartja a szext-keretet a könnyebb összehasonlíthatóság kedvéért. A katona indulójában egyre rövidebb formát ölt ez az anyag: először három és fél ütem,⁴ [14]-nél három, [15]-nél csak két és fél – a 3. kottapélda szemlélteti a rövidülés módját is az első tételben.

A kezdeti alak (3. kottapélda 1. sor) esetén kulcsfontosságú, hogy a felső szólam által körülírt g egyben az érkezés alsó hangja is, tehát a centrum szerepét tölti be. Ugyanez játszódik le kvinttel lejjebb [14]-nél, ahol a c -centrumhang a fagott $c-b-c$ váltóhangos figurából nő ki. A kísérszólam első fele [8]-hoz hasonlóan súrlódást kereső, ellenmozgásban vagy párhuzamosan haladó ellenpontot ad mindehhez. A 3. kottapélda írásmódjából jól látható, hogy a záró gesztus két nagyszekund-távolságú pentaton jellegű hangzata eredendően azonos felépítésű, vagyis a kadenciázó mozzanatot [3]+2-höz és analóg helyeihez hasonlóan ez esetben is ugyanolyan akkordokkal történő nagyszekund-lelépés vezérli.

A fordulatot lezáró három lépés magában foglal egy oktaton konfigurációt, amely úgy is tekinthető, mint a Stravinsky védjegyének számító dúr-moll akkord⁵ megfordítása (itt kvinthiányos formában). Nála ezekben a kettős tercú harmóniakban

⁴ Fél ütemnek számítva az ütemsúlyt [1]-nél.

⁵ Louis Andriessen, Elmer Schönberger: *The Apollonian Clockwork: on Stravinsky*. Transl. Jeff Hamburg. (New York: Oxford University Press, 1989): 230.

időnként alul helyezkedik el a nagy terc, és felül a kicsi,⁶ de az itt látható az igazán jellegzetes Stravinsky-féle felrakás. Egész életművében számtalan példát találunk rá, és a dolgozatban tárgyalt korszakban is többször találkozunk vele. A Katonában azonban elsősorban nem ezt az oktaton aspektust aknázza ki Stravinsky – bár olykor pillanatnyi együttállásként ez is megszólal⁷ –, hanem a bővítettoktáv-keret pilléreihez diatonikus skálákat társít.



72. kottapélda

Hexachordok vagy kvintváz?

Pieter C. van den Toorn Stravinsky zenéjéről írott könyvében szintén a *g-d-a-e* hangokból indul ki, de őket más sorrendben felírva (felülről lefelé: *e-a-g-d*) a dór skála ereszkedő hexachord kivághatához jut el (*e-d-cisz-h-a-g*), s a több ilyen egymásba kapcsolódó hexachordból álló rendszert teszi meg a tonális struktúra alapkövének.⁸

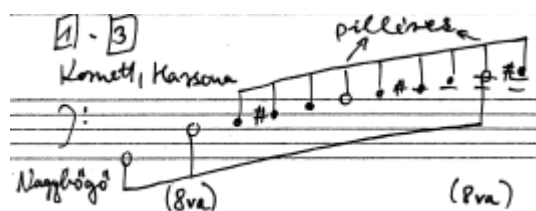
Noha egy helyen valóban felfedezhető a hexachord-építkezés, a nagybögő kettősfogásainak emelkedő-ereszkedő felső szólamában ([5]-[6]+3: *g-a-h-cisz-d-e* és vissza), a tétel egészét tekintve nem megalapozott ez az interpretáció. Először is a zene gyakran hatnál több hangot használ, például [1]-től [3]+2-ig hétfokú, +2 diatóniában tartózkodik. Ettől persze még lehetne központi szerepet tulajdonítani e helyen az *e-d-cisz-h-a-g* hexachordnak,⁹ a *fiszt* másodlagos elemnek tekintve, de ehhez a fenti hat hangot világosan hexachordként kellene artikulálni. Ezzel szemben a felrakás egyértelműen a kvintvázat hangsúlyozza, a következőképpen:

⁶ Legtisztább példája a Zvezdolikij kezdetén a mottó. Egy másik példa: *Le sacre du printemps*, [37] (Az elrablás játéka kezdetén).

⁷ Lásd a Királyi indulóról, a Kis koncertről, a Tangóról és a Ragtime-ről szóló fejezeteket.

⁸ Pieter C. van den Toorn: *The Music of Igor Stravinsky*. (New Haven és London: Yale University Press): 182-4; 43. c és 44. példa.

⁹ i. h.



73. kottapélda

Másodszer, ahogy az elemzésből kiderült, a harmóniai történést a kvintvázban kódolt kvint- és szekund-kapcsolatok határozzák meg. Emellett az olyan apró mozzanatok, mint a hegedű $e^2-h^1-fisz^1-cisz^1-gisz$ pizzicatója ([7]+3) is ebbe a struktúrába illeszkednek szervesen.

Végezetül, a kvintváz a poétikai igazolást is magáénak mondhatja. Taruskin leírja, hogy a történet forrásaként szolgáló Afanaszjev-mesére többek között épp azért esett a választás, mert szerepel benne a hegedű. A Stravinsky és Ramuz által eszközölt változtatások gyakorlatilag mindegyike az instrumentum jelentőségét növeli.¹⁰ A kvintváz $g-d-a-e$ hangjai a katona lelkét szimbolizáló hegedű¹¹ húrjainak felelnek meg, ily módon tehát a hangszer amellet, hogy a teljes kompozíció központi eleme, A katona indulójában a tonális-harmóniai struktúra forrása is egyben. A kvintvázból való végső kiköppenés ennél fogva szintén szimbolikus értékű.

Bitonális jelenségek, polimodális kromaticizmus

A katona indulójában több ízben találunk két diatonikus sor – vagy azok kivágatainak – ütközéséből fakadó dichotómiát. Logikus módon akkor kerül erre sor, amikor az általában jelen lévő bőgő-ostinato felett a felső rétegek eltávolodnak a kvintváz eredeti kereteitől. A kornett kadenciázó fordulata ([3]+2) már alkalmat adna ilyen ütközésre az ostinato d -je és a kornett $disz$ -e között, de előbbi épp szünetel. Pár ütem múlva ([4]+2) viszont már bitonális ellentétben áll egymással szemben a két réteg, $g-gisz$ kontraszttal [7]+1-nél ugyanezzel találkozunk, a felső réteget itt a klarinét képviseli. [9]-nél megvalósul az a $d-disz$ ütközés, ami [3] után az ostinato hiánya miatt elmaradt.

[6] előtt egy ütemmel a fagott pentachordjának $disz$ -e okozza az dichotómiát a többi hangszer +2-diatóniájával szemben. A feszültség illékonyan bizonyul (mindössze két $disz$), ahogy [8] után négy ütemmel is, a harsona egyetlen $disz$ hangjának köszönhetően, ami ezúttal +3 diatóniával áll ellentétben. Az utóbbi két eset rövid színfolt csupán, és illeszkedik abba a koncepcióba, ami e tételben csak mellékszerepet szán az effajta ütközéseknek.

¹⁰ Richard Taruskin: *Stravinsky and the Russian Traditions. A Biography of the Works through Mavra*. (Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 1996): 1298.

¹¹ Taruskin egy ettől kissé eltérő interpretációt is felvet, mely szerint a hegedű valamivel tágabb értelmű szimbólum, egyfajta szabadító, egészséget visszaadni tudó életerőt reprezentál, amely aztán a végén a szolgaság eszközévé válik. Mindamellet ez a jelen elemzés konzekvenciáim nem változtat. I. h.

A bitonális jelenségek esetén mindig az a kulcskérdés, hogy a rétegek mi módon illeszkednek egymáshoz, milyen magasabb rendű szervező elv fogja őket egységbe. Itt minden előfordulás a kvintvázra vezethető vissza, ahogy az az egyes konkrét helyeket taglalva az elemzésben kifejtésre került.

A polimodális kromaticizmus a bevezető-lezáró néhány taktus kapcsán merül fel (1-4. ü. illetve [14]-től). Az első négy ütemben a felső szólam először dúr tetrachordot jár be, majd annak csúcsát elérve egészhangonként ereszkedik vissza. A *b* felső fordulópont alá illeszkedő dúr, majd egészhangú (líd) tetrachord hézagtalan kromatikát alkot. A változás miatt a fordulat az induláshoz képest félhanggal lejjebb ér véget. Kis léptékben tehát már a tétel elején lejátszódik a fentebb kifejtett kizökkenés, előrevetítve a későbbieket. A tétel vége a kezdésnek felel meg kvinttel lejjebb.

Formai kérdések

A tételben felfedezhetjük a hagyományos formálás nyomait. A zárásként újból megjelenő bevezető anyag keretet biztosít. Az induló-motívum diatonikus alakja gazdagabb hangszereléssel és kísérettel tér vissza ([1]-[3] illetve [8]-[9]). Mindez igaz a kromatikus változatra is, viszont sokkal nagyobb terjedelembeli különbséggel. Az első, pár taktusnyi elhangzás ([3]+4-[4]+1) inkább csak előrevetíti a későbbit ([10]-[13]-1). A diatonikus és a kromatikus verzió köré-közé szerveződnek a hangzatfelbontásos kadenciázó fordulatok. A tétel közepén ([5]-[7]+1) megváltozik az ostinato, felette pedig az induló-anyag motivikus feldolgozását halljuk, amit a felbontások központosznak, illetve [6] után ellenpontosznak. Összességében tehát egy A B A' típusú három részes szerkezet körvonalazódik, középen feldolgozás-jelleggel. Hangsúlyozni kell azonban, hogy ez papíron jobban kitűnik, mint hallgatás közben. A szakaszok közti határ olykor alig észrevehető, főleg ami a középrész kapcsolódását illeti a szomszédos részekhez: hiányzik a ritmikus-metrikus tagolás, az ostinatók váltása nem feltűnő. Az egész forma az induló második kromatikus megjelenésére van kihegyezve, amint azt a tétel első *ff* dinamikája és az előtte néhány ütemre magára maradó ostinato miatt beálló „hatásszünet” is alátámasztja.

2.5.2. Az 1. jelenet zenéje

A tételt három részre oszthatjuk, hozzátéve, hogy az első két szakasz között nincs éles határ – A katona indulójából már ismerős ez a formálási mód. Szintén közös jellegzetesség, hogy a középső részben megszűnik az eredeti ostinato. Itt viszont annyiban fokozatosabb az átmenet, hogy az ostinato két lépcsőben marad abba, és a két szakaszra jellemző anyagok jobban átfedik egymást. Így tehát a határsáv néhány taktusra terjed ki a fagott szólójától kezdve ([5]+1). A harmadik rész egyértelműen [13]-nál indul az ostinato és a tételt indító hegedűfigura visszatéréseivel.

Mivel ezúttal ténylegesen a hegedűről van szó,¹² az 1. jelenet továbbviszi a kvintváz strukturális alapgondolatát. A tétel két szélső részében a basszus-ostinato *g*, *d*, *a* hangjai felett a történések *a-e* keretben zajlanak. Akárcsak A katona indulójában, itt is megfigyelhetjük a *g*- illetve *a*-alapú két réteg ellentétét. Az együtemnyi ostinato egyetlen ismétlődő hangja a kezdő és záró, oktáv-keretet adó *g*, ami így viszonylagos stabilitást nyerve kontrasztot szolgáltat a felső réteg *a*-alapjához. Utóbbiban mindig az *a* a finális (pl. [1]+3, [2]+2, [4]+1 stb.), egyszermind a legmélyebb hang az első 13 ütemben. [2] után két ütemmel az alsó nagy szekundról, *g*-ről érjük el az *a*-t, ami Taruskin szerint az orosz népzeneből ismert *peremennosztj* hatása.¹³

Ezen a ponton érdemes ismét szemügyre venni van den Toorn elképzelését, mely szerint hexachordokon alapul a struktúra. Elemzése szerint az 1. jelenet elején az *a-g-fisz-e-d-c* hexachord uralkodik, ami egyben az előző tétel zárásával is kapcsolatot teremt.¹⁴ Több szempontból is problémás ez az értelmezés. Az Induló utolsó két akkordja hétfokú hangkészletet rejt (+1d), az 1. jelenet hangkészlete pedig [3]-ig nyolcfokú.¹⁵

A *h* nem illik van den Toorn hexachordjába, ahogy az *f* sem. Közelebb jutunk az igazsághoz, ha kiindulásként először is ismét észrevesszük az organikus motivikus építkezést: az indító hegedűfigurától kezdve (a), az augmentált, záróelemként használt származékon (b) át eljutva az ambitusában (c), majd terjedelmében és regiszterében is kibővített alakig (d), végül pedig a már önálló arculattal bíró gondolatig (e). Mivel mindez az *a*-alapú pentachordból sarjad ki, világossá válik, hogy itt nem az *a-g-fisz-e-d-c* hexachord a kiindulás, hanem az *a*-alap, illetve a rá épülő kétféle modális sor. Beszédes az a kis részlet, ahol valóban megszólal az említett hexachord, a fagott és a harsona három ütemnyi anyaga ([3]+2-től), ahol egy motívumon belül kerül egymás mellé az *f* és *fisz*, nyilvánvalóvá téve, hogy egy

¹² A szvitváltozatban a tétel címe: A katona hegedűje.

¹³ Richard Taruskin többek között egyik tanulmányában írt erről a jelenségről. Az orosz népdal egyik műfajának, a *protjyazsnajának* jellegzetessége, hogy „egyszer vagy többször kadenciális fordulattal érinti az alaphang alsó szomszédját”. Richard Taruskin: „Csillagocska. Etüd népi stílusban”. Ford. Vajda Júlia. *Magyar zene* XXXVIII/4 (2000. November): 345-370. 346. Ezenkívül lásd még: uő., *Stravinsky and the Russian Traditions*, 145.

¹⁴ Pieter C. van den Toorn: *The Music of Igor Stravinsky*. (New Haven és London: Yale University Press): 186, valamint a 46. kottapélda a 187. oldalon.

¹⁵ van den Toorn kottapéldája öt ütemet ragad ki [3]-ig, amelynek hangkészlete valóban az *a-g-fisz-e-d-c* hexachord, ám ha nem vágja félbe az ütemet [3]-nál, a következő együtthangzás *h*-ja már nem illik ebbe. I. m. 187.

gondolat kétféle színezettel való megvalósításának vagyunk tanúi. A *cisz* megszólalásával ([4]+4) megjelenő további kettősség ugyanilyen színezetbeli variálást hoz magával.¹⁶

A középrész is azt bizonyítja, hogy a felső rétegben az *a*-alap az elsődleges. Voltaképpen egyedül az ostinato hangsúlyozta a *g*-t az *a*-val szemben, s eltűnésével az *a* egyeduralmukodóvá válik. Tanulságos, ahogy ez történik, mivel Stravinsky mindkétyszer az *a*-nál vágja el a ostinatót ([5]+1 és [5]+3). A középrészben a motívumok jó részének *a* a finálisa, legmélyebb tagja és alapja: ide tartozik a fagott által bevezetett motívum ([5]+1-2), az első részből megörökölt hegedűfigura (pl. [6]+2) és származéka, amely egy idő után egymás mellé helyezi az *a*-ra épülő moll- és dúr-tercet ([11]-től),¹⁷ valamint a klarinét és kornett lezáró formulája a [9] előtti két taktusban.

Külön vizsgálatot érdemel a hegedű kísérő anyaga ([6]-tól). A két párhuzamos pentachord polimodális összege:



74. kottapélda

Ezekben a szextekben viszontlátjuk A katona indulójának bevezetésében és befejezésében megfigyelt motívumot, a bővítettoktáv-keretbe ágyazott diatonikus skálarészleteket, sőt az előző tétel 14. próbajelénél hallottakkal még a magasság is megegyezik. A faktúra legmélyebb hangja *a*, erre az alsó szólam moll pentachordot épít. A felső szólam centruma *a*, amit szimmetrikusan rajzol körül (fel- és lefelé is két-két nagy szekunddal).¹⁸ Két ízben az *a* a fel-alá hullámozó menetek fordulópontja a szélső *f* vagy *cisz* helyett ([7]-1 és [7]+2). A zárlat előtt ([8]+2) a *g* válik fordulóponttá, az első rész *peremennoszt*-jelenségére rímelve, és ennek megfelelően

¹⁶ van den Toorn szellemesen vezeti le ezt is a hexachordokból. Szerinte a *c/cisz* kettősség két hexachordra vezethető vissza, amelyek kvinttávolságra helyezkednek el egymástól. Szerinte a tétel kezdetén az *a-g-fisz-e-d-c* van érvényben, később pedig az *e-d-cisz-h-a-g*, s ez a váltás felelős a *c/cisz* kettősségért. A *g-d-a-g* ostinato elősegíti mindezt, mivel rugalmasabb, vagy semlegesebb A katona indulójának ostinatójánál, ami annyit jelent, hogy míg az Indulóban a bőgő *g-d/e* motívuma karakteresebben meghatározza a leszálló dór-hexachordot azáltal, hogy a széleit jelöli ki (*e-d-cisz-h-a-g*), addig az 1. jelenetben a *g-d-a(-g)* hangok nem így viselkednek (*a-g-fisz-e-d-c*). A probléma megint csak többrétű ezzel a magyarázattal kapcsolatban, de a korábbi érvelés után talán elegendő egyet kiragadni: mind a két hexachord esetén jelen van a 7. hang, tehát az *e-d-cisz-h-a-g* mellett ott a *fisz* ([4]+4-5), az *a-g-fisz-e-d-c* mellett a *h* ([5] 2. negyedétől). Jellemző módon van den Toorn ezúttal is egy a sémába illő töredéket ragad ki, [5]-nél ráadásul zeneietlen módon, mivel az ütem felénél indul az újabb egység (amint a mozgásforma, regisztrerváltás és a dinamika is egyértelművé teszi), nem [5]+1-nél. [5] 2. negyedénél kezdve rögtön egymás mellé került volna a *c* és a *cisz*. I. m. 186, valamint a 46. kottapélda a 187. oldalon.

¹⁷ White, *Stravinsky*, 251 (184. lábjegyzet).

¹⁸ Az *a*-központ miatt mondhatjuk, hogy polimodális.

a szubtonális zárás ([8]+3) is az alsó nagy szekundról éri el az oktávval magasabbra dobott *a*-t. Az alsó szólam ezt tükrözi (*h-a*), így a paralell szextek után végül az oktávban hangoztatott alaphangra tisztul ki a hangzás.

A klarinét szólója ([6]-2-től) a csattanós lezárást leszámítva – melynek szerepe az *a* alaphang kadenciával való megerősítése ([9] előtti két ütem) – végig a kétvonalas *e* köré szerveződik, minduntalan *e* hangra tér vissza. Ezzel a *g-d-a-e* kvintváz legmagasabb tagja az eddigieknél nagyobb jelentőséget nyer, miközben maga a váz hiányos formában, alsó elemét nélkülözve áll itt. [9]-től az alsó és felső szólam viszonylatában megint benne rejlik az *a* szimmetrikus körüljárása (*f-g-a-h-cisz*); ezenkívül az *f-g* oszcilláció a korábban hallott *peremennoszty* jelenségére is visszautal, azt mintegy lefelé bővítve még egy lépéssel. A *g-a* ellentét visszatérés előtti utolsó megjelenése komplex formát ölt, a polimodális szextpárhuzam alatti *g-re* épülő hiperdúr szeptim képében ([10]). Ezután nincs riválisa az *a* alaphangnak.

A visszatérés harmóniai szempontból nem hoz újdonságot, így elegendő csupán a zárást szemügyre venni. Ezen a ponton ismét világossá válik a kvintváz tonális-szervező ereje: a befejező két taktusban a magára maradó ostinato, majd a felröppenő hegedűfigura azért alkalmas a tétel zárására, mert a tonális történéseknek keretet adó kvintvázatot foglalja össze még egyszer.

75. kottapélda

A kvintvázon belül ebben a tételben az *a* bír legnagyobb jelentőséggel, amely a polimodális összességet kiadó moduszok és modusz-kivágotok alapja, s amelyhez a *g* ellensúlyként járul. Mindez egyértelműen cáfolja azt a felfogást, ami szerint a hexachordok képezik a struktúra alapját.

2.5.3. A 2. jelenet zenéje

E tétel élesen mutatja, hol húzódik a fő törésvonal Stravinsky harmóniavilágának két alapvető értelmezése között – nevezetesen, hogy beszélhetünk-e bitonalitásról, politonalitásról vagy sem. Eric Walter White szavai szerint a tételben „finoman kiegyensúlyozott politonális szakaszok bukkanak fel.”¹⁹ Ezzel szemben Pieter C. van

¹⁹ White, *Stravinsky*, 252.

den Toorn – egész könyvére jellemző módon – az oktaton-diaton interakcióval magyarázza a bitonális jelenségeket.²⁰ Hogy a kérdésben tisztábban láthassunk, érdemes először áttekinteni az ő elemzését, amit az alábbi táblázat és a hozzá tartozó kottapélda foglal össze (az enharmonikus átértelmezésekben hozzá igazodva):

1-2	oktaton-diaton interakció: <i>h-a-gisz-fisz-e-d</i> hexachord és <i>h-a-gisz-fisz-f-(esz-d)-c</i> 2. oktaton sor, melyek között a <i>h-a-gisz-fisz</i> tetrachord a kapocs
[1]	<i>asz-gesz-f-esz-desz-cesz</i> hexachord (<i>cesz</i> = hegedű <i>h</i> -ja)
[1]+1-[1]+5	<i>asz-gesz-f-esz</i> tetrachord
[1]+6-[1]+8	<i>asz-gesz-f-esz-d-c-h-a</i> 2. oktaton sor
[3]-[4]+2	oktaton-diaton interakció: <i>esz-desz-c-b-asz-gesz(-esz)</i> hexachord és <i>asz-gesz-f-esz-d-c-b-a</i> 2. oktaton sor, melyek között a (hiányos) <i>asz-gesz-(f-)esz</i> tetrachord a kapocs
[4]+2-[5]+1	oktaton-diaton interakció: <i>b-asz-g-f-esz-desz</i> hexachord és <i>b-asz-g-f-e-d-cisz-h</i> 1. oktaton sor, melyek közt a <i>b-asz-g-f</i> tetrachord a kapocs
[5]+2-[6]-1	[1]+1-[1]+8 kis terccel feljebb való ismétlése, tehát ugyanúgy a 2. oktaton sor
[6]-	[1]+1-[1]+8 ismétlése

2. táblázat

²⁰ Pieter C. van den Toorn: *The Music of Igor Stravinsky*. (New Haven és London: Yale University Press): 178-193.

1-2

[1]

[1]+1 - [1]+5

[1]+6 - [1]+8

[3]-[5]-2

[4]+2 - [5]+1

The musical notation is written on six staves. The first staff has a treble clef and a common time signature. The notes are: C4, C#4, D#4, E4, F4, G4, A4, B4, C5. The second staff has a treble clef and notes: B3, B3, C4, B3, B3, B3, B3, B3. The third staff has a treble clef and notes: B3, B3, C4, B3. The fourth staff has a treble clef and notes: B3, B3, C4, B3, B3, B3, B3, B3, C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5. The fifth staff has a treble clef and notes: B3, B3, C4, B3, B3, B3, B3, B3, C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5. The sixth staff has a treble clef and notes: B3, B3, C4, B3, B3, B3, B3, B3, C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5. There are various annotations in square brackets and numbers throughout the notation.

76. kottapélda²¹

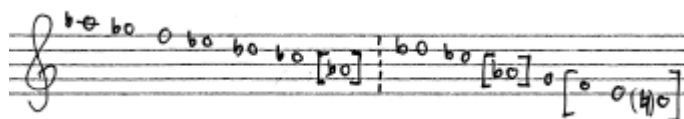
A második hexachord (*asz*-ről) kis terccel mélyebb az elsőnél (*h*-ről), ami miatt felső tetrachordjuk ugyanahhoz az oktaton sorhoz (2.) tartozik. A következő hexachordok egy-egy kvinttel magasabbak (*esz*-ről és *b*-ről), így egymásba kapaszkodó láncban ábrázolhatók, hasonlóan ahhoz, ahogy van den Toorn az előző két tétel kapcsán is levezeti, illetve a korszak más műveiben is kimutatja.²² Egy kivétellel a 2. oktaton sor képviseli a nyolcfokúságot. Oktaton-diaton interakció esetén a hexachord és a nyolcfokú sor közös tartománya egy kivétellel a felső tetrachord; a kivétel a [3] utáni rész.

A 3-5. ütemet nem említi van den Toorn, de nyilván ugyanaz vonatkozik e részre, mint a 6. ütemre. A probléma, hogy nem vesz tudomást a *g*-ről, ami pedig megkerülhetetlen tényező (3-4, 6), és nem fér az általa leírt interakció keretei közé.²³ Éppenséggel számot adhatnánk róla akképpen, ahogy [3] után a kíséret *d-c-h-a* tetrachordjával teszi: az uralkodó *asz-gesz-f-esz-desz-cesz(-asz)* hexachord alsó (hiányos) tetrachordjához oktaton módon, kis szekunddal másik tetrachordot kapcsolunk:

²¹ Van den Toorn alapján. I. m. 188-93.

²² Lásd a 42., 43., 44., 46. és 47. kottapéldát. A 48. kottapélda kapcsán a szerző négy kvinttávolságú hexachordot említ a 2. jelenetben, de amint láttuk, csak három áll ilyen viszonyban. I. m. 178-91.

²³ A kezdőanyag visszatérésénél már a kíséret első akkordjában is szerepel a *g* ([2]).



77. kottapélda

Ez erőltetett megoldásnak tűnik, mivel *f*, *e*, *d* nem szerepel e szakaszban, így viszont olyan bitonális jelenséggel állunk szemben, mely nem vezethető le az oktatóniából. Ennek fényében érdemes külön szemügyre venni a rétegeket. A dallam sok helyütt (1-[1]+3, [2]-[5]+1, valamint a későbbi analóg helyeken) tisztán vagy majdnem tisztán pentaton, különböző rendszerekben mozogva. A [4] előtti ütem *c*-je miatt – mely által dallamosabban, szekundlépéssel történik *b*-re a zárás – nem veszik el a pentaton jelleg. Az [5] előtti két taktus *g* előkéivel ugyanez a helyzet. Összességében elmondhatjuk, hogy a dallam fokozatosan halad a pentatóniától a diatónián át az oktatónia felé, és ezt az utat többször is bejárja. A tétel elején például az *f*-fel érkezik el a diatónia ([1]+4), a *d*-vel az oktatónia ([1]+6).

Kérdés, hogy helyes-e a harmadik ütemet a másodiktól különböző rendszerben értelmezni, mint van den Toorn teszi, hiszen szervesen kapcsolódnak egymáshoz, mivel a dallam *desz*, *asz gesz* hangjai megegyeznek, és a kíséret *h*-ja is közös. Ezzel szemben az első két taktus mindegyikében meghatározó a pentaton jelleg (a két motívum egymás variánsa), ami felveti a két különböző rendszerben való értelmezés szükségességét. A dallam és a kíséret viszonyában lépésenként kristályosodik ki a fekete és fehér billentyűkön mozgó anyagok ellentéte. Az első ütem nagyszepetim-feszültsége még a diatónia keretein belül van, a második viszont két nagyszepetim-feszültséget is tartalmaz (e^2/f^1 és h^1/c^1), ami két, különböző sorhoz tartozó oktaton formáció egymásba kapcsolódását eredményezi:

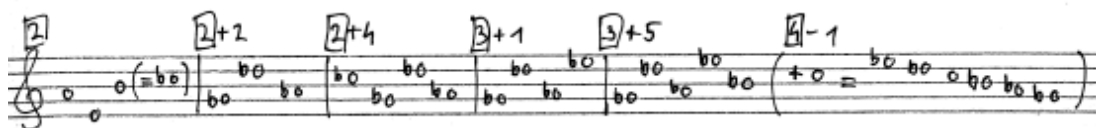


78. kottapélda

Így tehát az oktatónia megjelenik ugyan, de szabadon kezelve, nem kizárólagosan a 2. sorhoz kötve. Ami az enigmatikus 3-4. (és 6.) ütemet illeti, szerves illeszkedésének az a titka, hogy az előző két tételben is jelentős gondolat, a bővítettoktáv-keretbe helyezett diatónia újabb példája. Ez a pár ütem a tétel elején a felejthetetlen Stravinsky-pillanatok közül való. Hatásának titka talán abban áll, ahogy

a kromatikus tényező²⁴ új meg új arcát mutatja: a nyitás diatonikus kerete után kettős nagyszeptim-feszültséggel és oktaton vonatkozással (2), majd kisimulva bitonális környezetben (3). Mintha a hazátlanná vált katona lelkiállapotának pillanatképei váltakoznának gyors egymásutánban, az egyszerű szomorúságtól a tragikum szívemarkoló érzésén át a végletes elidegenedettséig, amit aligha lehetne a bitonalitásnál hatásosabb eszközzel szemléltetni.

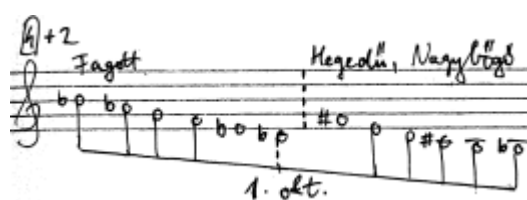
[2]-től kezdve a dallamban növekvő feszültség érezhető a tonális érzetben; Bárdos Lajos terminológiája nyomán azt mondhatjuk, élesedik a pentatónia.²⁵ Ez a [2] és [2]+1 közötti nagy váltással indul, majd fokozatosan folytatódik tovább. Mindezt az alábbi, a pentaton hangkészleteket kvintláncba rendező kottapélda szemlélteti:



79. kottapélda

A kíséretben még stabilabb a *g/h* terc (melyből tehát a *g*-ről nem adhat számot az oktaton-diaton interakció), mint kezdetben, mert kétféleképpen is elérjük ([2]+4-6). Emellett ha számításba vesszük, hogy a kíséret az egész szakaszban ([2]-[4]+1) a törzshangokat használja (*c, d, f, g, a, h*), valamint hogy a dallamban önálló tonális mozgást tapasztalunk, megállapíthatjuk, hogy a két réteg egymástól független módon viselkedik, ami a bitonális jelleget erősíti.

A következő részt van den Toorn helyesen oktaton-diaton interakcióként veszi számba (kissé pontatlanul, mert számításon kívül hagyja az ebbe bele nem férő a *fisz*-t [5] előtt egy ütemmel).



80. kottapélda

²⁴ Mivel ebben a tonális-harmóniai környezetben nem érdemes különbséget tenni kis szekund és bővített prím között, a nagy szeptimet is indokolt kromatikaként kezelni.

²⁵ Azaz ha egy kvintlánc összefüggő öttagú szegmensként határozzuk meg a pentatóniát, akkor ebből egy magasabban fekvő kivágásra váltunk. Bárdos Lajos: *Liszt Ferenc, a jövő zenésze*. (Bp.: Akadémiai Kiadó, 1976): 10-12. van den Toorn kvintenként emelkedő hexachordjainak is ez a hatása (lásd fent), de itt amellet érvelek, hogy ez az élesedés egyrészt a [2]-[4]-1 közti rövid szakaszon, másrészt pentaton vonatkozásban következik be.

Összegezve tehát az elmondottakat, az oktátónia, azon belül is legtöbbször a 2. sor valóban jelentős szerepet tölt be a tételben, ám nem lehet a bitonális jelenségek mindegyikét ennek számlájára írni.

2.5.4. 2. rész – A katona indulója

Ez a tétel A katona indulójának anyagát tartalmazza, így elegendő arra a néhány momentumra utalni, ahol a bevezető motívum új variánsával találkozunk. Az 1. tétel végén hallottunk egy teljes ([14]-től) és egy rövidített változatot ([15]-től); utóbbi esetében a záró három lelépő hangból kimaradt az első (3. kottapélda 3. sor). Itt most egy másféle rövidítés történik: a záróhang marad el, aminek eredményeképpen a zárás nagy szekunddal feljebb kerül ([3]+2, majd [3]+8). A tétel végén újra a teljes formát halljuk. A nagyszekuddal való tonális elmozdulás a *peremennoszty* jelenségére utal, azzal a különbséggel, hogy itt az alsó helyett a felső nagy szekund szerepel. A 12. kottapélda az összehasonlítás megkönnyítéséért a 3. kottapélda írásmódját követi.

81. kottapélda

2.5.5. Királyi induló

A Királyi induló mind formai, mind hangnemi és harmóniai felépítésében sok szállal kötődik a funkciós zene tradícióihoz. Erre utal az is, hogy a tétel előjegyzést tartalmaz, amire mindössze egy másik példát találunk a Katona történetében. Hangneme B-dúr, formáját tekintve pedig rondóval állunk szemben, amely annyiban szonátarondóra emlékeztet, hogy az utolsó közjáték variáltan ismétli az elsőt. Összefoglalását az alábbi táblázatban láthatjuk:

1-[2]	[2]-[4]	[4]- [5]	[5]-[10]	[10]- [11]	[11]-[16]	[16]- [17]	[17]- [20]-1	[20]-
RT _{1,2}	1. közjáték	RT ₂	2. közjáték	RT ₂	3. közjáték	RT _{1,2}	1. közjáték variánsa	RT ₁

3. táblázat

A tételben az eddiginél nagyobb szerephez jut van den Toorn ereszkedő dór-hexachordja, valamint ennek nyomán a benne megtalálható egészhangú tetrachord. Ez a szerep néhol strukturális jelentőségű, máshol csupán díszítő jellegű. Az utóbbi figyelhető meg az 1. rondótéma (1-[1]) harsona által játszott dallamában. A három ambivalens skálafok (*asz/a*, *b/h*, *esz/e*) közül kettő a hexachord hatásának eredménye. A *d*¹-től *B*-ig való ereszkedés (8-9) a hexachord egymásba ölelkező két kvinttávolságú alakját reprezentálja, s ez eredményezi a *h*-t, illetve az *e*-t:



82. kottapélda

A 2., lídes színezetű rondótéma-dallam ([1]-től) teljes egészében az ereszkedő dór hexachord hangjaiból áll (*g-f-e-d-c-b*), végig tonikai harmónia felett.

A kíséret és annak dallamhoz való viszonya több tipikus stravinsky-i jellegzetességet is mutat az első tíz taktusban. Kiindulása tonika és domináns banális váltakozása, amit több tényező is árnyal, illetve gyengít. A tonikai akkord szextfordításban áll, és alsó hangja, a *d* a domináns harmóniában is végig szól, ily módon gyengítve hatását. A „beragadó” *d-f* hangpár mediáns jellegével elmosza kissé a két funkció közti különbséget, ezenkívül állandó volta miatt is statikussá teszi a zene szövetét. Feltűnő emellett a dallam és kíséret viszonyában jelen levő diszkrépancia: a kettő funkciói nem esnek egybe. A kíséretben kétütemenként szabályosan váltakozik tonika és domináns (az első ütemet felütésként értelmezve). A dallam is 2+2+2+2 ütemre tagolódik, ám a domináns 4-5. ütemet²⁶ variáltan ismétli, mialatt a kíséret visszavált dominánssról tonikára. A 8-9. ütem dallama tonikára érkezne vissza, de ezt épp a *h* teszi lehetetlenné; az ereszkedő passzázs így leginkább antitonikaként írható le. Dallam és kíséret tehát kezdetben együtt halad, majd szétválnak útjaik, hogy aztán a tonikán újra találkozzanak. A két réteg szabályos, négyszer két ütemes ciklikussága miatt a tonikai érkezés rendkívül konzekvens hatást kelt. Metrikai szempontból ezt még erősíti, hogy a kíséret súlytalan nyolcadai az 5/8-os ütemnek köszönhetően (9) súlyra érkeznek, helyrehozva a kezdő 5/8-os ütem által okozott kibillenést.

²⁶ A 4-5. ütem dallama szubdomináns értelmű is lehetne; a kíséret ruházza fel domináns funkcióval.

	(1: quasi felütés)	2-3	4-5	6-7	8-9	[1]
dallam:	(tonika)	tonika	domináns	domináns	antitonika	tonika
kíséret:	(tonika)	tonika	domináns	tonika	domináns	tonika

4. táblázat

Összefoglalva tehát, a létrejövő bifunkciós eredmény a bitonális jelenségekhez hasonlóan viselkedik. Egyrészt mindkét réteg a saját belső logikája nyomán halad, másrészt a megegyező tagolás szükségszerűen egyszerre vezeti el őket a tonikai érzéshez, s ez az erő koordinálja őket. Mindez már egyértelműen Stravinsky neoklasszikus megoldásait előlegezi.

Az első közjáték dallama az első rondótémából származik:

83. kottapélda

A kíséret *f* helyett a tonika alsó nagy tercét használja. Miközben a kornett dallama kifut ([3] előtti két ütem), a közjáték vége tradicionális módon a dominánst célozza meg, ám a megvalósítás jellegzetesen stravinskys. A fagott és a hegedű felső szólama kromatikus lépésekből álló kört jár be, a kör vége előtt a domináns vezetőhangján, *e-n* megtorpanva.²⁷ A klarinét frígesen közelíti meg a dominánst, a bögő pedig lefelé tartó líd pentachorddal, ami ismét az egészhangú tetrachord (és vele a leszálló dór hexachord) színező hatását tükrözi. Ezt viszi tovább a fagott négyhangnyi szólója, megint csak *e-n* megállva. A különböző rétegek polimodális összességét a funkciós közös cél tartja egyben.

84. kottapélda

²⁷ Vö. A katona indulójának összeprézelt diatonikus dallamaival.

Ezután dominánsseptimre érkezünk, azonban az utolsó pillanatban beékelt *asz*, és vele együtt az f-moll hármashangzat-felbontás ([4]-1) miatt mégis megkérdőjeleződik a rondótéma visszatérésének hagyományos, funkciós előkészítése. Mikor már kézzelfogható közelségbe kerülnek a funkciós tonalitás megoldásai, Stravinsky tesz egy lépést visszafelé.

A 2. közjátékban több helyen a *g* élvez prioritást, ami lazán kötődik a funkciós hagyományokhoz, lévén hogy a funkciós tonalitásban a dúr hangnem tonikájának alsó kis terce az egyik legközelebbi rokon hangnem, a párhuzamos moll alapja, s mint ilyen, az egyik leggyakoribb modulációs célpont. *g*-re épülő hangzatfelbontást találunk [6]-nál három ütem erejéig, ezután *g* a finálisa a következő két dallamnak (kornett [7]-[7]+2-ig, majd klarinét és kornett [8]-1-ig). Közvetlenül [8] előtt kettős, erőteljes kadencia szilárdítja meg a *g*-t: a klarinét, fagott és hegedű A katonaindulójából ismerős lelépő nagy szekundos zárattal (a-moll és G-dúr hangzat), majd a harsona kadenciális lépéssel. Ezután a *g* a faktúra tetejére kerül (klarinét [8]+1-2, majd kornett [8]+2-3), majd *g*-re épül a klarinét, hegedű és bőgő unisono dór skálája ([8]+4-5).

[5]-től több funkciós vonást is felfedezhetünk a harmóniai tervben. A közjáték kezdetén kéttagú szekvenciális átmenet vezet a *g*-re, melyben újra szerephez jut az egészhangú tetrachord. A szekvencia második tagja felett kibomló kornett-dallam ([5]+5-7) végén pedig a teljes ereszkedő dór hexachord vezet frígesen a *g*-re. Emellett a [6] előtti második ütem ([5]+1-2 szekvenciális ismétlése nagy szekunddal magasabban, ritmikailag sűrítve) harmóniai értelme *d* alaphangú mellékdomináns, erős oktaton hatással (csupán az Esz-dúr átmenő akkord *g/b*-je nem oktaton), ami a közbevetett kromatikus lecsúszás ([6]-1) után halhatóan, kadenciálisan oldódik *g*-re. A kromatikusan ereszkedő kvartszext-akkordok ugyan nem érkeznek meg a várt B-dúr hármashangzatra, de az oktaton komplexum annak minden elemét tartalmazza. [6]-tól három ütemen át tisztán oktaton a zenei anyag, az 1. oktaton sorban mozogva. Ez a három taktus erősen domináns színezetű, felfogható mollbeli domináns nónakkordnak, melyben kis terc is szerepel (*g-b/h-d-f-asz*), és be is következik az oldása egy hiányos, késleltetett c-moll (szext)akkordra képében ([7]-1). Maga a *d-c* késleltetés (fagott) nagy szekundos trillája (*d-e*) tipikus stravinsky-i bővített oktávós sűrűlódást idéz elő (*esz/e*), ami oktaton színezetet ad ennek az ütemnek is, még ha a *d* nem is illene a 3. oktaton sorba. Így tehát e rövid szakaszban a funkciós tonális eljárás Stravinsky-köntösben jelenik meg az oktaton hatás miatt.

A következő szakasz is kapcsolódik a tonális hagyományokhoz. A kíséret *d/fisz-c/g* ingája *g*-moll V. és IV. fokát idézi, megint csak Stravinsky-módra átalakítva. A hegedű komplementer ritmusú *esz/f* hangjai előbbi oktatonná színezik – az előző hasonló, mollbeli kettős tercű domináns hangzatot létrehozva (*d-fisz-esz-f*) –, utóbbiból pedig hozzáadott hangos akkordot képeznek. Meglehetősen erős a 2. oktaton sor hatása, csak a *g* és a *b* nem illik bele. A *b* és a *g* a kíséret funkcióihoz képest ismét külön utat járó kornett-motívumot zárja ([7]+2), illetve a *g* a váltóakkord szerepét betöltő *c/g* együtthangzás része.

[8] előtt hat ütemmel az *a* válik központtá. Az 1. közjáték végén láhattuk, ahogy a funkciós hagyomány szellemében domináns készíti elő a tonikai visszatérést – még ha ez a domináns az utolsó pillanatban meg is szűnt domináns színezetűnek lenni Stravinsky kezében („szó-moll” felbontás, [3]+3-[4]). A 2. közjáték végén is domináns előzi meg a rondótémát, de ezúttal e funkciót a vezetőhang képviseli, amely az V. fok mellett (illetve általában azzal együtt) legerősebben bír domináns jelentéssel. Ez a tíz és fél taktusnyi szakasz ([8]+6-[10]) nem egyéb, mint a vezetőhang „kikomponálása”. Először domináns akkordfelbontások épülnek rá az 1. közjáték végéhez hasonlóan, az utolsó pillanatban most is mollra váltva ([9]-nél), majd maga is frígesen oldódó dominánst kap a B-dúr felbontás képében ([9]-től), miközben megmarad dúr-moll kettőssége. A bőgő *d/e*¹ váltó-együtthangzása szimmetrikusan veszi körül az *a*-t. Mind a dúr-moll kettősség, mind a kikomponálás módszere Stravinsky eszköztárának fontos kelléke. Szellemes megoldás, hogy a B-dúr hangzat [10] előtt az *a*-moll/A-dúr akkord alárendeltje, majd szerepcsere történik, ahogy a B-dúr megérkezés után az *a*-akkord minősül visszamenőleg alárendeltnek.

Mivel a 2. közjáték első felében a *g* jelenti a legstabilabb pontot – a legerősebb kadencia is *e* hangon történik ([8] előtti két ütem) –, majd az *a*, mint vezetőhang kikomponálása következik, a rondótéma B-dúr visszatéréssel bezárólag egy schenkeri *g-a-b* vonalat húzhatunk, mely a harmóniai terv alapját képezi.

A 3. közjáték az a pont, ahol az ereszkedő dór hexachord a tonális szerkezet irányító tényezőjévé válik, tehát nem pusztán díszítő szerepet tölt be egy adott centrum vonzásában álló hangkészletben. Öt ütemen keresztül ([11]-től) az *esz-desz-c-b-asz-gesz* hexachord uralkodik, és vele együtt ezúttal is fontos az alsó négy hang egészhangú tetrachordja, mivel a kíséret ezt használja. Ezután váltás történik a hangkészletben, a hexachord alsó öt hangja kis szekunddal lejjebb csúszik (*desz-c-b-asz-gesz* → *c-h-a-g-f*, [11]+5), majd frígesen oldódik *e*-re ([12]-1). A két hangsor között közös hang révén történik a moduláció. A tonalitás és metrum tökéletes koordinációjára világít rá az a tény, hogy a *c* fordulóhang súlyra kerül, ráadásul a kísérettel egyszerre.²⁸



85. kottapélda

[12]-től oktaton-diaton interakciónak lehetünk tanúi. A 3. oktaton sortól csak az *f* tér el a fagott szólójában, ami a [12] előtti dallamot viszi tovább. A kíséret már a [12]-t megelőző ütemben illik az oktatóniába. Jellegzetes oktaton ostinatót

²⁸ Vö. a tonikai érkezéssel [1]-nél. A metrum és harmónia ilyen irányú összefüggései külön tanulmányt érdemelnének.

szólaltatnak meg a vonósok [12]+2-től, *c*, *desz*, *gesz*, *g* hangkészlettel (0 1 6 9).²⁹ [12]+4-től az egész faktúra egyetlen idegen hangot sem tartalmaz. Tipikus oktaton eljárás a kornett anyagának kis terccel feljebb történő szekvenciális ismétlése ([12] és következő ütem, majd [12]+4-6).



86. kottapélda

[13]-nál az oktátónia búv köréből kiszabadulva rövid időre visszatér a tiszta diatónia ([13] utolsó nyolcada-[13]+2). Az átmenet két szinten zajlik. Az ostinato *c-g*, *desz-gesz* hangpárjai két tritonus-távolságú kvartként (vagy kvintként) is fölfoghatóak, s ez az elrendezés jellegzetes oktaton megoldás. E kvartokat a bőgő [13] utolsó nyolcadától diatonikus láncba rendezi. Ezúttal az írásmód is világossá teszi a váltást, mivel beszédes módon épp inentől *cisz* és *fisz* áll *desz* és *gesz* helyett.³⁰ A kornett *b-c(-a)* ([12]-től), *desz-esz(-c)* ([12]+4-től) oktaton menete folytatódik *e-fisz* hangokkal, de a *gisz*-szel pont abban a pillanatban szakad ki a nyolcfokúságból, amikor a bőgő is a *h*-val. A kétféle tonalitás között a váltás közös elemeik segítségével valósul meg, hasonló elven, mint a közjáték elején a két hexachord közti közös hangos moduláció.

²⁹ Lásd még pl. a *Les Noces* dallami keretét [1]-től: *b-f¹* és *h-e*.

³⁰ Számptalan példa akad viszont arra Stravinskynál, amikor az ortográfia szándékosan elfedi a szerkezetet, lásd például *A csalogányban* a „Léghuzat”-közjátékot.

87. kottapélda

Ezután a hangzás felső rétege diatonikus marad, bár kilép a +4 diatóniából. Megint az egészhangú tetrachord, illetve a leszálló dór hexachord hatása érvényesül; előbbi a klarinét és kornett szabad szekvenciájában, ([13]+1-3 és [13]+3, *cisz-h-a-g* hangkészlettel), melyhez a fagott szabad kromatikus ellenpontot társít, utóbbi a bőgő menetében ([13]+4). Ez a hexachord megegyezik a közjáték elején hallottal, így keretbe foglalja az epizódot, mivel utána már csak egy rondótéma-visszatérést előkészítő domináns folt ([14]-től), valamint egy közbeékelte szekvencia ([15]-től) marad hátra. A leszálló skála bitonális ellentétben áll a vele együtt hangzó C-dúr hangzattal. Az ütközésben egyrészt érezhető némi oktaton színezet (egyedül az *asz* nem illik a 3. oktaton sorba), ám ami igazából összefogja a két réteget, az az 1. közjáték végének polimodalitásához hasonlóan megint a funkciós gondolkodásból ered: a felső réteg C-dúr akkordja kadenciálisan lép a dominánusra (váltódominánssként), a hexachord pedig a már ismerős módon, frígesen vezet az *f*-re. A két réteget itt is a funkciós közös cél koordinálja.

A szekvencia mindkét akkordja dominánsszeptim nagy szeptimmal kiegészítve, az első kadenciálisan oldva a másodikra. Figyelemre méltó, ahogy a második akkord a rondótéma visszatérés B-dúrjához kapcsolódik: a kettős szeptimű harmóniából csak az *f*-moll szextakkord marad, ami a klarinét és hegedű *f-g-a* menetével újabb példát nyújt a bővítettoktáv-keretbe helyezett diatóniára. Emellett kirajzolódik egy *f*-dúr/moll akkord (a *g* átmenőhang), s így nézve egy harmadik fajta dominánssal van dolgunk.

A 3. közjáték tonális történéését a 19. kottapélda foglalja össze.

Handwritten musical score for a piano piece. The score is in 4/4 time, key of D minor. It features a piano introduction with a "cadenciális" (cadential) section and a "fríges" (frigid) section. The main section is divided into measures 14-1, 15, 15+3, and 16-1. Chords are labeled as "domináns" (dominant) and "„stabilizált domináns (+9)“" (stabilized dominant +9). The score concludes with a "cadenciális" section leading to a B chord. A separate staff shows a "szünet" (silence) with a melodic line.

88. kottapélda

Az 1. rondótéma variált, és a második szó szerinti visszatérése után megváltozott formában jön újra az 1. közjáték. A variálás során a szinte mindenütt jelen lévő egészhangú tetrachordban rejlő lehetőségeket használja ki még egyszer Stravinsky, a 3. közjáték elejéhez hasonlóan fél hanggal elcsúsztatva őket. A közjáték vége a korábbiakat követi, s végül mindkét rondótéma reprimé zárja a tételt.

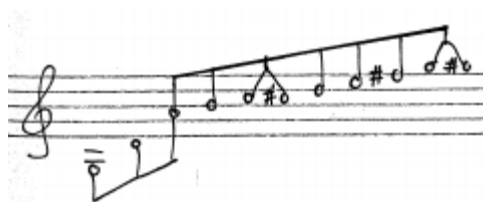
Összegezve az elmondottakat, a harmóniai struktúra szempontból a tétel fő jellemzője, hogy Stravinsky kifogyhatatlan invencióval öltözteti új meg új köntösbe a funkciós tonalitáshoz kapcsolódó eljárásokat. Ami a hangzás felszíni jelenségeit illeti, szembeűnő a fríges dallamvezetések sokasága, ami a *pasodoble*-stílus szerves része.³¹ Ez azáltal illeszkedik szervesen a Stravinsky-stílusba, hogy – amint az elemzés során láthattuk – gyakran az ereszkedő dór hexachord, vagy alsó négy hangja, az egészhangú tetrachord utáni kisszekund-lépés teremt fríges kapcsolást.

³¹ Stravinsky maga számol be arról, hogy a Királyi indulót egy sevillai *pasodoble*-emlék ihlette. Igor Stravinsky, Robert Craft: *Expositions and Developments*. (Berkeley és Los Angeles: University of Californi Press, 1981): 93.

2.5.6. Kis koncert

Eric Walter White szerint a Kis koncert „olyan, mint a szarka fészke: témái javát máshonnan kölcsönözte.”³² Ennek okáért elegendő számba venni a kölcsönzéseket, valamint hogy hogyan viszonyulnak az eredeti tonális-harmóniai környezethez.

A tétel első része ([7]-ig) az 1. jelenet [5]-nél kialakuló figuráját idézi. Ahhoz hasonlóan most is *a*-ra épülő polimodális hangsorokat hallhatunk, ezúttal két ingadozó skálafokkal (*c/cisz* és *g/gisz*). Az *a* annak köszönhetően is prioritást élvez, hogy a dallami réteg legmélyebb eleme, kizárólag a hegedűakkordok kísérszerepet betöltő alsó hangjai helyezkednek el alatta. Az *a*-nál mélyebb kísérohangoak legtöbbször a hegedű üres húrjait jelentik – ahol nem, ott is valamelyik üres húrnak felelnek meg oktávval arrébb helyezve (pl. [1]-nél kis *a* a harmadik negyeden) –, s emiatt az *a* preferenciája a már ismert *g-d-a-e* kvintváz keretében valósul meg.



89. kottapélda

[4]+2-től annyiban bővül a hangkészlet, hogy a kíséretben direkt módon is megjelenik a kromatika a klarinétban. Ez a szólam is az *a*-t erősíti, mivel a frázisok végén mindig oda tér vissza. A kromatikus menetek – egyelőre még csak látens jelleggel – felidézik A katona indulójának összeprézselt kromatikáját, s egyben előlegezik a 2. nagy formarész kezdetének szintén kromatikus kísérszerepét ([7]-től).

[7]-től megszólal az 1. jelenet ostinatója, s ezzel a kvintváz közvetlenebbül nyilvánul meg, immár az *a* preferenciája nélkül. [9]-től viszont egymással ellentétben álló centrumokat találunk, a különböző rétegek alaphangját tekintve a megszokott szekundütközésnek lehetünk tanúi. A klarinét a tétel eleji motívumot játssza *a* alaphanggal, miközben a hegedű az 1. jelenet nyitó figurájának változatát idézi *h*-központtal, s ehhez járul még a bőgő ostinatója, amelyben a *g* kicsivel nagyobb súllyal bír a többi hangnál.³³

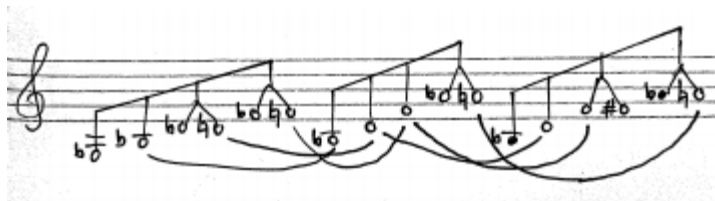
[11]-től a Királyi induló 3. közjátékának végén ([15]-től) hallott motívum kerül elő, némileg összetettebb formában. Az első akkord esetében ezúttal a szeptim mellett a kvint is kettős.³⁴ A hangzatok füzése is megváltozik: kadenciális lépés

³² White, *Stravinsky*, 252.

³³ Lásd az 1. jelenet elemzését.

³⁴ Erre az akkordra is érvényes a *The Apollonian Clockwork*-ben olvasható megjegyzés, hogy hangzása alapján ugyan oktatónak tűnik, de valójában nem az. Louis Andriessen, Elmer Schönberger: *The Apollonian Clockwork: on Stravinsky*. Transl. Jeff Hamburg. (New York: Oxford University Press, 1989): 59.

helyett nagyterc-emelkedés történik,³⁵ majd ugyanez lejátszódik még egyszer ([12]+2-3). A *d*-re épülő dúr-moll harmóniát önállóan tekinthetjük, mivel a *b* és *asz* csak az ütem első felében szól, s a folytatásban is kiemelkedik a *d*. A [13]-tól feltűnő – a középkori *Dies Irae* szekvenciával rokon³⁶ –, tisztán diatonikus környezetben (0d) prezentált új motívumban a *d* mint finális emelkedik ki.



90. kottapélda

A motívum *g*-ről történő szekvenciális ismétlése ([14]-tól) átvezet az 1. jelenet középrészéből ismerős anyaghoz.³⁷ [16]-tól megint a Királyi induló 3. közjátékának végén hallott pár taktus kerül sorra, ám most gyökeresen más, kvart-, illetve kvintrendszerű harmóniákkal alátámasztva. Mindamellet az oldás érzete itt is megmarad – a Királyi indulóban autentikus lépés történt –, köszönhetően annak, hogy a második hangzat kevesebb elemből áll és kevésbé diszsonáns.



91. kottapélda

[17]-tól a *Dies Irae*-motívum nagy terces verziója csendül fel (*d-e-fisz-g* hangkészlettel) a hegedű kettősfogásaiban megbújva, majd a fűvóshangszerek szólamában is. A tisztán diatonikus kíséretben (+2d) a bőgő kvartjainak, *g*, *d*, *a* hangkészletének háttérében a kvintváz áll. [19]-tól a motívika a tétel korábbi helyére utal vissza ([8]), miközben a bőgőben csak a *d* és *a* marad, s felette beszűródik a

³⁵ [12]+3-nál a *b* és *asz* csak az ütem első felében szól. Akár azt is mondhatjuk ebben a harmóniai környezetben, hogy mindkét szer tercrokon kapcsolódásnak vagyunk tanúi. A nagyterc-kapcsolatok a Királyi induló más helyein is fontosak (pl. a 3. közjáték kezdetén, [11]-től).

³⁶ Stravinsky a *Conversations*-ben úgy nyilatkozott, hogy ez a dallam álmában jelent meg, és felébredve le tudta jegyezni. Igor Stravinsky, Robert Craft: *Conversations with Igor Stravinsky*. (Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 1980): 17 (1. kiadás: 1959). Ettől eltér későbbi visszaemlékezése, mely szerint komponálás közben nem gondolt a hasonlóságra. Igor Stravinsky, Robert Craft: *Expositions and Developments*. (Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 1981): 92 (1. kiadás: 1962).

³⁷ Vö. 1. jelenet [6]+4-től.

kromatika (*c/cisz*, *a/aisz* dichotómia). E két utóbbi tényező biztosítja a szerves összefüggést a következő szakasszal ([20]-tól): az alsó réteg d-moll akkordfelbontás, a felső pedig A katona indulójának összeprézelt diatóniáját idézi.

A [22]-től kezdődő rész is A katona indulójából való,³⁸ [23]-tól pedig ugyanazon tétel középső szakasza tér vissza variáltan,³⁹ gazdagabb motivikus szöveggel, mivel hozzáadódik a *Dies Irae*-dallam nagy terces változata, az első jelenet hegedűfigurája ([24]+3-tól), végül kiegészítve a hegedű tört akkordjaival ([25]-től). Gyakorlatilag tehát a Kis koncert komplex kezdőanyaga ráakódik a kölcsönzésre, ugyanabban a kvintváz nyújtotta keretben, mint az 1. tételben. A variált visszatérés ([28]-től) nincs élesen elhatárolva; egyrészt a tételkezdetől idegen motívumok kiszűrésének eredménye, másrészt a megszakítás nélkül továbbhaladó magas szólamok alatt az alsó rétegben kadencia jelzi a tagolást. Ez a zárlat A katona indulóját nyitó és záró motívum segítségével valósul meg; ahogy ott, úgy itt is a kvintvázból lefelé kizökkenve, *c*-re történik, ám közben megmarad a felső réteg *a*-centruma is. Előtte poláris távolságban, a *fisz*-t körüljárva is felcsendül a figura ([27]-1-től), amit oktaton hatásnak tekinthetünk.



92. kottapélda

Összefoglalásként elmondhatjuk, hogy a tonális-harmóniai szerveződés alapja e tételben is a kvintváz. A két szélső formai egységben a váz csak utalásszerűen van jelen, s az *a* preferenciát élvez. Ahol a középső részben közvetlenül megnyilvánul a kvintváz, ott arra is találunk példát, hogy egyik eleme sem bír nagyobb súllyal a többinél (mint például [7] és [9] közt), máshol pedig egymással versengő centrumokat láthatunk (mint például [9]-tól). A legtöbb fontos motívum a váz *g-d-a-e* fokaira épül, vagy ennek keretein belül helyezkedik el, így például a *Dies Irae*-dallam (*d*), az 1. jelenet hegedűfigurája (*a*), vagy a hexachord-ostinato ([23]-[27]+2, *g-e* keretben). A korábbiakhoz hasonlóan a tétel bitonális vonatkozása egyrészt abban áll, ahogy a rétegek hangkészlete ütközik egymással, másrészt abban, ahogy különböző centrumok szemben állnak egymással.

2.5.7. Tangó

Richard Taruskin részletesen elemzi a Tangó harmóniai vonatkozásait. Elmondása szerint a tételre egyfajta hibrid tonalitás jellemző, amely a következő elemekből tevődik össze: *c*, *a* és *fisz* pillérek köré szervezett oktatónia – mind 1:2, mind 2:1

³⁸ Vö. A katona indulója [8]-tól.

³⁹ Vö. A katona indulója [5]-tól.

modellben –, a dallamos c-moll ereszkedő és emelkedő alakja, valamint a hegedű üres húrjai. Ettől az alapkészlettől sokszor eltávolodik a zene – főként domináns színek (először az 5. ütem *g*, *b* hangjai), illetve a Kis koncert emlékeinek formájában –, de egyértelműen a 2. oktaton sor a kiindulás.⁴⁰

Ez az analízis néhány ponton pontosításra, illetve kiegészítésre szorul. A *g* nem csupán domináns szín, hanem ugyanolyan súlyú csomópont, mint a fent említett másik három – [3]-nál és [7]-nél is kadenciális lépéssel érjük el az öt megelőző *d*-re épülő dominánsszeptim-felbontásról, és [8] előtt is *g*-re történik a kadencia –, aminek köszönhetően a tonális terv szorosabb kapcsolatot tart funkciós hagyományokkal. Az A B A' B' forma páros tagjaiban ([4]-től és [8]-tól) a felső réteg b-moll, illetve fisz-moll felé mozdul el annak révén, hogy a *b*-t és a *fisz*-t is vezetőhangos lépéssel érjük el végül ([5]-2 és [9]); ez a bitonális jelleget erősíti a B szakaszban amellet, hogy minden hang része a 3. oktaton sornak.

A hegedű üres húrjaihoz kapcsolódó kvintek nem pusztán koloritként jelennek meg. Az A és A' rész a záráshoz közeledve kvintek és kvartok köré szerveződik, és ezek teremtik meg az átmenetet is a B és B' szakaszhoz. Az A rész végén mindez ötvöződik a korábbi tételekből ismerős lelépő nagy szekundus zárlattal: két taktusnyi hosszúságban kikomponált *d* után érkezünk meg *c*-re ([3]+5-7).⁴¹ A dallam gerincét az *a-d-g-c* váz adja, melyben az *a-d* kvint kitöltése oktaton/diaton, a *g-c* kvinté tisztán diatonikus.⁴² A klarinét *c¹-g-d* menete ([3]+7-8) az előző dallamváz tükörképe, majd kettős vezetőhangos lépéssel jutunk a B-t indító szűkített nónára (*c*→*desz/d*→*cisz*, [4]-nél).⁴³

93. kottapélda

Az A' és B' egység között is részben hasonló a kapcsolat. A klarinét most is *esz¹-c¹-g-d* menettel zár, amit megint kisszekund-elmozdulás követ, de ez ezúttal az

⁴⁰ Taruskin, *Stravinsky and the Russian Traditions*, 1314-7.

⁴¹ A J. & W. Chester által kiadott partitúra is zongorakivonat (mindkettő 1924) is ugyanazt a sajtóhibát tartalmazza [3] után hat ütemmel: a hegedű szextolájában nem jelzi feloldójel, hogy *a* játszandó.

⁴² Tipikus oktaton eljárásként ugyanezt megtaláljuk kis terccel mélyebben az A' részben ([5]+2-3).

⁴³ Taruskin elemzésében bemutatja az oktaton sor újszerű felosztását – *esz-desz-c-b* tetrachord a dallamban és *cisz-e-a* arpeggio a kíséretben (azzal a kis pontatlansággal, hogy a dallam *a*-t is tartalmaz, márpedig a szakasz végén épp ennek vezetőhangos oldása miatt érezzük a felső szólam b-moll identitását) –, és rámutat, hogy ritkán találkozunk az oktav-azonosság ilyen hatékony tagadásával, mint itt a *cisz/desz²* esetén. Taruskin, *Stravinsky and the Russian Traditions*, 1314.

egész kvarttoronyra vonatkozik, miközben az *esz/disz* közös hangként funkcionál. A létrejövő ostinato *d¹-h-fisz-cisz* alakja pedig pontos transzpozíciója az előzménynek.



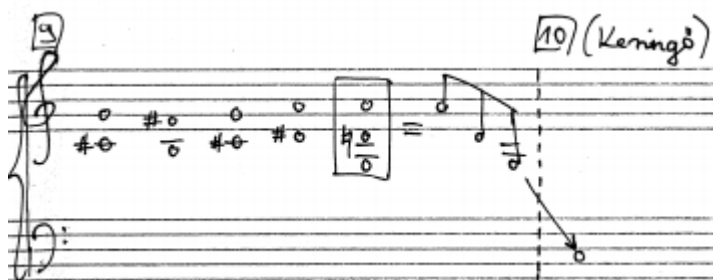
94. kottapélda

A tétel elejét vizsgálva azt találjuk, hogy a zene terceken alapuló vázra épül fel. Ez a gondolat szoros összefüggést teremt a Ragtime-mal.



95. kottapélda

A B' részben a *fisz*-t nemcsak a felső szólam emeli ki. Az ostinato állandó elemeinek (*h-fisz-cisz*) középpontjaként olyanfajta megerősítést is nyer, mint az *a* az 1. jelenet párhuzamos szextmeneteiben ($[7]-2$ -től). A *cisz* az egyetlen hang, amely nem illik az oktatóniába. A keringőhöz való átvezetés az A rész zárását idézi vissza: a hegedű kettősfogásainak vázát először egy lelépő kvint adja (*cisz/g*→*h/fisz*, $[9]$ -től), majd ennek tükörfordítása (*cisz/g*→*disz/a*, $[9]+4$ -től), végül pedig *g/d¹/a¹* kvintakkord vezet a Keringő *c* alaphangjára.



96. kottapélda

Ahogy láttuk, a formai egységek vége felé többször fontos szerephez jutnak kvintekből és kvartokból épülő háttér-harmóniak, ami szemben áll az oktatóniával (két egymást követő kvint nem tarthat egy oktaton sorhoz). Ahogy az előző tételek kapcsán is elhangzott, magából a hegedűből, az egész mű szimbolikus középpontjából fakadó strukturális elvről van itt szó.

2.5.8. Keringő

A keringőre és más klasszikus táncra is tradicionálisan egyszerű építkezés jellemző: a harmóniakat tekintve világos, funkciós kíséret, nagyszámú tonika-domináns váltakozással, a forma szempontjából pedig a szabályos, zárt egységekben való gondolkodás. Az előttünk álló tétel esetében is jó kiindulás, ha a hagyományokhoz viszonyítjuk – hogy aztán lássuk, miben, mennyire tér el tőlük.

Ami a formálást illeti, szabályos, zárt egységek helyett azt találjuk, hogy egy-egy szakasz nekilendül, de aztán mintha kifulladásna a lendület; a kisebb részek nincsenek lezárva, elvarrva. Két esetben ([12] és [16] előtt) nagyobb cezúrát alkalmaz Stravinsky, hogy aztán mint egy verkli kezdje újra, felvéve az elejtett fonalat. Noha jelen vannak a hagyományos háromrészes tagolás nyomai – hasonlóan az első két tételhez –, nem lehet ezt a két helyet egyértelmű formai határnak nevezni. Az új ostinato miatt faktúrájában elkülönülő másfajta anyag csak [12] helyett csak [13]-nál kezdődik, [16] után pedig a visszatérés csak fokozatosan, menet közben, mintegy véletlenül kristályosodik ki ([16]+4-től részleges a megfelelés, [16]+6-tól pontosabb, majd a következő taktustól teljesen pontos). [19]-től kezdve fokozatosan beszűrődnek a Ragtime elemei. Összességében azt mondhatjuk, hogy meglehetősen spontán módon alakul a forma. A szerző 1-2-3 ütemes dallamsejteket használ, amiket szabadon rakosgat, bővít, variál, transzponál (pl. az 5-6. ütem és [12]+3-4⁴⁴).

Ahogy a szabályos formai építkezést a funkciós harmóniai elvek teszik lehetővé, itt ezeknek az elveknek a semlegesítése szükségszerűen vezet a fent leírt formálási módokhoz. Ami a leginkább szembetűnik már az elején, az a hangsor VII. fokának, a *h*-nak a kezelése: hagyományosan vezetőhangként a domináns legkarakteresebb képviselője, kötelezően felfelé vezetve (nem számítva persze azokat a nem túl gyakori, legtöbbször lassú tételekben előforduló, expresszív pillanatokat, mikor a szubdomináns tercét késlelteti), itt viszont az első ütemekben a tonika része,⁴⁵ és mindannyiszor lefelé halad tovább.

Külön vizsgálatot igényel a kíséret. Domináns helyett egyfajta domináns-pótléket látunk, valamint átmeneti konfigurációkat a tonika és eközött:



97. kottapélda

Ez a pár ütemnyi kísérőfigura sűrítve tartalmazza a svájci évek Stravinsky-stílusának bizonyos jellegzetességeit. A pót-domináns – vagy antitonika – a domináns kvint-(kvart-)ugrása helyett lépő szólamokat takar ($c \rightarrow d$, $e \rightarrow fisz$), ami a korábbi tételekben

⁴⁴ Egyébként ez a négy ütem egymás mellé helyezve, szabályos tonika-domináns kísérettel tökéletesen illeszkedne abba az olcsó keringő-stílusba, amelyre a Petruskában találunk példát.

⁴⁵ Világosan felismerhető a könnyűzenei, kuplós hatás is ebben, mint ahogy pl. a [18] előtti 2. ütem *sixte ajoutée*-jában is.

tapasztalt lelépő nagy szekundos zárlatok rokona. A két átmeneti ütem (tonika és pót-domináns között β , pót-domináns és tonika között δ) elmosza a világos kontúrokat a két funkció között – hatásuk hasonló ahhoz, amit egy mediáns III. fok jelentene I. és V. között. A g -re úgy is tekinthetünk, mint a tradicionális domináns nyomára, de sokkal inkább állandóságot, mozdulatlanságot biztosító elem. A tétel nagy részében ez a négy figura alkotja a kíséretet, s mivel így harmóniai eszközökkel nem igazán lehet jelezni a zárlatokat (vagy közeledtüket), ez a feladat az esetek többségében egy polimodális pentachordra marad a dallamban, legtöbbször d -re épülve (első ízben 7-9, hegedű).

Dallam és kíséret viszonyát elemezve azt találjuk, hogy az első önálló egységben ([11]-ig) funkciósan szinkronban vannak. A dallam a $h-f$ (6) tritonus-szal elmozdul a tonikáról, a d -polimodális motívummal (7-9) összhangban marad a kíséret pót-dominánsával (amiben szintén d a basszus), majd visszajön a tonika.⁴⁶ Ez a szinkronitás [11]-től többször megbomlik. A Királyi induló kezdetén már láttunk rá példát, hogy dallam és kíséret funkciói nem illenek össze, viszont ott a tonikai érkezés ([1]) felé irányuló jól kiszámított ciklikus mozgás koordinálta a két réteget.⁴⁷ Itt a kíséret szabadon váltogatja a figurákat – különösen [12]-től –, és a dallamtól független életet él, ami tovább növeli a zene rögtönzés-jellegét.

A funkciós eszköztárat helyettesítő eljárást találunk a középrészként viselkedő szakaszban. A klasszikus közepső formarész gyakori tulajdonsága, hogy jobban eltávolodik a tonikától, mint a szélső egységek. Itt is ezzel szembesülünk, csak éppen más eszközökkel megvalósítva. [13] után a basszus kitör a $c-d$ keretből, f -ig jut, majd visszaereszkedik c -re. A hegedű $cisz$ hangja ezúttal nem csupán színező elem, mint például [11]+7-nél, hanem valódi elmozdulás. Az analóg hely ([15]-től) megint arra példa, amikor nincsenek szinkronban a rétegek: a hegedű ismét nekiindulna, eljut a $cisz$ -ig ([16]-2) ám a levegőben lógva marad, mivel a többi hangszer nem megy vele (a klarinét pentachordja itt is jelzi a zárlatot).

A Ragtime D-dúr hangnemébe való átmenet sem hagyományos módon történik. A kíséretfigura $c-d$ váltakozásában benne rejlik a lehetőség, hogy a d egyszer túlsúlyba kerül, és ez végül a tétel vége felé fokozatosan be is következik. [20] előtt három ütemmel az f mint új hang megbontja a kíséret addigi funkciós rendjét. [20]+4-től csak az α és β szerepel, polarizálva ezzel a $c-d$ ellentétet; ezzel egyidejűleg a felső szólamokban az f -fel szemben egyeduralkodóvá válik a $fisz$ (leszámítva a Ragtime előtti utolsó ütem f -jeit, amik viszont épp a megszülető D-dúr frissebb hatását szolgálják). [21]+4-től végig d van a basszusban, arra azonban vigyáz Stravinsky, hogy ki ne mondja a D-dúr akkordot a Ragtime kezdetéig.

Végigtekintve a Keringőn arra a konklúzióra juthatunk, hogy a tradicionális tánc olyan harmóniai és ezzel kapcsolatban álló formai megoldásokat hívott elő

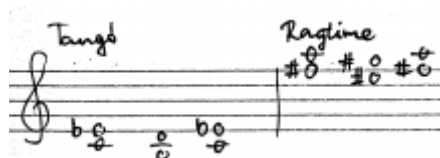
⁴⁶ Ugyanígy szinkronban van a két réteg a [13]-at és [15]-öt követő négy ütemben, amely helyek harmóniai nyugvópontként viselkednek a tonikáról való nagyobb elmozdulás előtt, (a leírt módon értendő) T-D-D-T funkciórenddel.

⁴⁷ Lásd a tétel elemzésében.

Stravinsky kezében, amelyek ugyan nem hagyományos tonalitás eszköztárhoz tartoznak, de azzal egyértelmű kapcsolatot mutatnak.

2.5.9. Ragtime

Leszámítva azt az első ízben [26]-nál feltűnő, refrén-szerepet betöltő anyagot, amelyről később lesz szó, a Ragtime jelentős részében a dallamalkotás, a lokális harmóniai történések és a tonális terv is tercekre épül. Mielőtt ezt tüzetesen megvizsgálánk, hasonlítsuk össze a tétel kezdetének dallamvázát a Tangóéval:



98. kottapélda

A motivikus kapcsolat jelentőségét növeli, hogy a két kezdet között tritonus-távolság van, tehát mindkettő a 2. oktaton sorhoz tartoznak (amibe a Ragtime elején a basszus *d*-je is beleértendő), és a poláris áthelyezés tipikus oktaton eljárását példázzák.

A tétel elején a dallam felépülését mutatja be a 30. kottapélda.

99. kottapélda

Tercpárhuzam helyett ugyanolyan gyakran a komplementer hangköz, szext két együtt mozgó szólam távolsága. A basszus is terctávolságot jár be, kétszeri nekirugaszkodásra elérve a *h*-t ([25]-2), majd a pillanatnyilag a basszus szerepét betöltő fagott a klarinéttal karöltve ugyanarra a *g/h* együtthangzásra jut, ami a felső szólamban is látens módon megtalálható ([25]-1). Az említett két hangszer két tercnyi (azaz kvint) távolságot tesz meg az ide való érkezéskor, és a motívumot tovább bővítve három tercnyit (szeptim) négy taktussal később. Közben a bőgő is

terc-ambituson belül mozog (*disz-e-fisz-fisz-e*), halványan előlegezve a hegedű kettősfogásokból álló motívumát ([28]-2).

A visszatérési forma középső tagjának kezdetétől, [31]-től ugyanilyen nyilvánvalóan terceken alapszik a dallamalkotás, [32]-nél pedig hangnemi síkon is bekövetkezik a terc-elmozdulás, mivel *h*-kadenciát hallunk. [32]+4-től a leszállított VI. fok veszi át a *h* helyét, és szabad szekvenciális ereszkedéssel még egy terccel lejjebb, *g*-re jutunk. Az enharmónia és a figuráció leplét lehántva kiderül, hogy emögött funkciós menet rejlik (és a harsona mindkétszer szűk tercnyi ambitust jár be):



100. kottapélda

[33]-től is a *b* a fő basszushang, így megállapíthatjuk, hogy a középső részben a tonika alsó kis és nagy terce köré szerveződött a fő tonális elmozdulás.

A sok ereszkedő tercet a tétel végén, illetve korábban [26] előtt található zárlat ellensúlyozza, mintegy csattanóként. Itt a klarinét a hegedűhöz és a fagotthoz képest kétszeres sebességgel halad felfelé, s az így kinyíló olló kvintig bővül. Ez kulcsot ad a kezünkbe ahhoz is, hogy megértsük, miként kerül ennek a folyamatnak a végére a *g-d* lelépő kvart. Az emelkedő menetben kirajzolódik a h^1 - $fisz^2$ - $cisz^3$ kvintváza, s ezt folytatja, viszi tovább *d*-ig – a komplementer hangköz ellenkező irányú ugrásával – a basszus.



101. kottapélda

Ha egy pillantást vetünk a Keringőnek arra a két ütemére, amely a nagyobb elmozdulás után visszavezet a tonikára, rögtön világossá válik a két megoldás rokon jellege:

102. kottapélda

Emellett felidézhetjük a Tangó kvintláncon alapuló zárását [4] előtt,⁴⁸ valamint mindazt, ami az előző tételek vizsgálatakor a kvintvázzal kapcsolatban elhangzott.

Ami a harmóniakat illeti, címéhez híven a Ragtime nem nélkülözi a dzsesszes hangzásokat. Az olyan fajta akkordok mellett, mint például a zárlat előhírnökeként alkalmazott, IV. fokra épített dominánsseptim ([25]+4, [37]+8-9), megtaláljuk a dzsesszben tipikus ötös-, hatos- és heteshangzatokat is. Lévén hogy ezek további tercekkel bővítik a megszokott funkciós harmóniakat, tökéletesen illeszkednek a dallamalkotásban, lokális harmóniai történésben és tonális tervben megnyilvánuló, fentebb leírt elvekhez. A legeklektánsabb példát a középrész alábbi részletének kivonata nyújtja:

103. kottapélda

Ebben a környezetben az oroszos színt az először [26]-nál jelentkező, refrénszerű anyag képviseli, köszönhetően ritmikája mellett a végigvonuló dór tetrachordnak, amely az orosz népzene egyik legtipikusabb dallami építőköve.

104. kottapélda

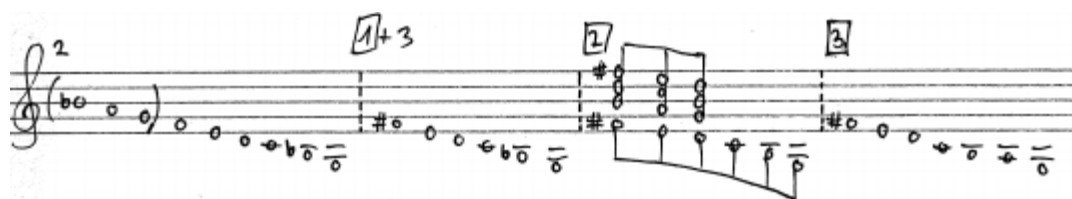
⁴⁸ Lásd a 24. kottapéldát.

2.5.10. Az ördög tánca

A tétel első részében ([2]-ig) az oktátónia és a diatónia egyensúlyát figyelhetjük meg. Az első ütemekben a jellegzetes oktaton harmóniak⁴⁹ váltakoznak *g*-re épülő diatonikus sorokkal, majd a kettő keveredik is oktaton-diaton interakcióban ([1]+1-től). A nyolcfokúságot az 1. oktaton sor képviseli, a diatóniát legtöbbször a *g*-dór (a kivételt a melodikus *g*-moll jelenti [1]+3-nál, valamint az analóg helyen, [8]-nál). Fontos tényező, hogy az oktaton hangzatok tercépítkezésűek, így esetükben is az alsó *g* egyértelműen alaphangként viselkedik; ez azt eredményezi, hogy a közös *g* alaphang biztosítja a tonális egységet.

A tétel többi anyaga főként a Kis koncert motívumaira épül. [2]+4-től a Kis koncert 19. (és 8.) próbajelétől hallottak csendülnek fel megváltozott formában. Itt a felső és az alsó réteg – klarinét és kornett a diszkantban, hegedű és bőgő alul – +1 diatóniában mozog. A középső regisztert a fagott kromatikus fel-alá lépegetése tölti ki, vagyis a kromatikát innentől nem az oktátónia képviseli, így csak színező-kísérő szerepet játszik, és a diatónia túlsúlyba kerül. Figyelemre méltó, hogy a hegedű és bőgő *g*-ig ereszkedik – [3]+2-ig együtt haladva, utána mintegy kánonban –, amely így a faktúra legmélyebb hangjaként megőrizz valamennyit preferált szerepéből.

[2]-től látszólag csak kétütemnyi ízelítőt kapunk ebből, azonban a tüzetes vizsgálat felfedi, hogy itt nem pusztán erről van szó, hanem logikusan végigvitt organikus átalakulásról. Kiderül, hogy a melodikus *g*-moll folt ([1]+3) sem csak egyszerű variáns, hanem egy láncszem ebben a folyamatban, amely végül összekapcsolja a tétel eddigi anyagát a Kis koncertből vett idézettel. A kezdeti *f-e-d-c-b-g* menet (fagott és bőgő, 3-4) a *fisz* által módosul (fagott, [1]+3), majd tovább változik a *h*-val (hegedű és bőgő, [2]). Itt a szélső szólamok *fisz-e-d* unisonója teremti meg az összefüggést a Kis koncert anyagával. Következő lépésként a skála kiegészül a hetedik hanggal, a terc kitöltésével (*fisz-e-d-c-h-a-g*, hegedű és bőgő, [3]+2), majd végül ugyaninnen elcsúsztatva jelenik meg.



105. kottapélda

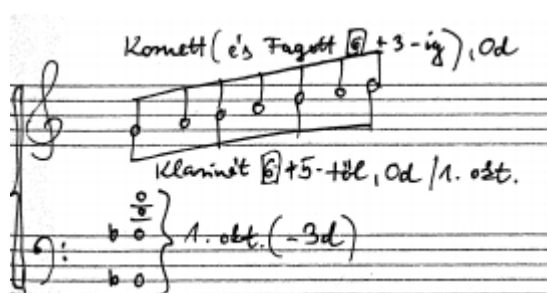
[3] után hét ütemmel rövid utalás történik A katona Indulójának összepréselt diatóniájára. Az előző taktusban ezt bevezető E-dúr hangzat a már számtalanszor tapasztalt felső nagy szekundus elmozdulást példázza az előzőekben jól artikulált D-

⁴⁹ A kezdőakkord tipikus oktaton kettős tercű hangzat (*g/b/h/d/f/asz*). [1]-nél a J. & W. Chester által kiadott partitúra (1924) *g/h/d¹/f¹/e²/g²* harmóniájához képest a zongorakivonat *asz*-t is tartalmaz, a szvitváltozat pedig még *b*-t is (mindkettő Stravinsky keze által készült, és az említett a kiadónál jelent meg). Az akkord oktaton identitásán ez nem változtat.

dúr felbontáshoz képest ([3]-1, [3]+2, [3]+4),⁵⁰ és ennek megfelelően bitonális ellentétbe kerül a hangzás alsó rétegével.

[4]-tól a Kis koncert 9. próbajelétől hallható anyag tér vissza, de a középső réteg nélkül. A faktúra kromatikus vonatkozását mindössze *g* és *gisz* bitonális ellentéte adja, amely a klarinét futamában is megtalálható ([5]-tól). Az 1. jelenetből kölcsönzött ostinátónak köszönhetően a *g* ismét nagyobb súlyt kap, amit az említett bitonális ütközés is erősít.

[5]+2-től a Kis koncert 11. próbajelétől kezdődő akkordjait (és ezzel a Királyi induló megfelelő helyét) idézzük fel. A második harmónia (*B/asz/d¹/f¹/a¹/d²*, [6]) oktaton-diaton interakcióvá szélesedik: alul a *b*-dominánsseptim az 1. oktaton sorhoz tartozik, a kornett futama pedig a 0-diatóniához. Közöttük a kapcsolatot a klarinét mindkettőbe illeszkedő *g*-dominánsseptim felbontása biztosítja.



106. kottapélda

Az 1. oktaton sor jelenléte készíti elő a tétel elejének variált visszatérését. Ezután a Kis koncert 7. próbajelénél hallottak szólalnak meg újra, [9]+1-től oktatóniába és diatóniába is illő *g*-dominánsseptimre alapozva, [10]+1-től az eredeti formában, az 1. jelenetből kölcsönzött ostinatóval. A befejezés az ostinato által képviselt kvintváz és a nyolcfokúság hatását is tükrözi: előbbi az ostinatóéval megegyező *g*, *d*, *a* hangokban nyilvánul meg, utóbbi az oktaton részekben hangsúlyozott – ott *h*-val ütköző – *b*-ben.



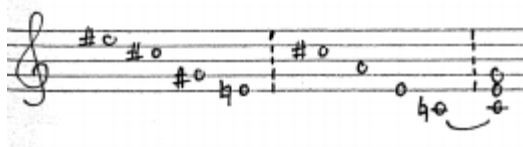
107. kottapélda

2.5.11. Az ördög dala

A tétel nagyobb részében a zene csak kísérőszerepet tölt be. Harmóniai szempontból mégis nagyon jelentős a banális figurációval hangoztatott C-dúr akkord, mert a fő mozzanat épp az erről történő elmozdulás. Ez az elmozdulás A katona indulójából

⁵⁰ Amikor a Kis koncertben hangzik fel az összepréselt diatóniára idézete ([20]-tól), ott is kétszer egymás után nagy szekundnyi ereszkedés történik, *h-aisz-a* dallamváz formájában.

kölcsönzött motívum segítségével valósul meg, amely ezúttal a felső szólamban az *e*-t írja körül (harsona, 12-13), majd az alsóban is *e*-re érkezik (nagybőgő, 15). Ettől a zárástól egy rejtett szekvencián keresztül jutunk vissza *c*-re; a 14-15. ütem *f-desz-Asz-E* vázra épül, és a következő két taktus pillérhangjai is ugyanilyen szerkezetű vázat adnak ki (*cisz²-a¹-e¹-c¹*), amit egy szeptimhang (*g*) és a *c*-re való dóros lefutás (*f-esz-d-c*) árnyal.⁵¹



108. kottapélda (enharmonikus írásmóddal)

Az elmozdulás kezdetén (12) a kíséret *c/esz/g/b* felbontása ugyanúgy az 1. oktaton sorba illik, mint a C-dúr és *a*-dominánszeptim hangzat (és magában foglalja a *c* felső kis tercére, *esz*-re épülő dúr-hármashangzatot, mintegy az *a* tükörképeként). Később az *a*-dominánszeptim felbontás a C-dúr akkordot hangoztató ostinato felett jelenik meg (29-től), oktaton összességet eredményezve, melyet ismét az *f-esz-d-c* dóros menet árnyal,⁵² így oktaton-diaton interakció keletkezik (3. oktaton sor és *c*-dór tetrachord). A rövid tételt ugyanolyan elmozdulás zárja, mint korábban.

2.5.12. Nagy korál

Taraskin elemzésében rámutat, hogy noha a dallam modellje egyértelműen Luther korálja, az *Ein feste Burg ist unser Gott*, a feldolgozás módja turáni stílust mutat. Elmondása szerint ez egyrészt olyan jellegzetes ütközésekben nyilvánul meg, mint például a 2. ütem hatodik nyolcadán a szoprán és basszus *fisz/f* együttállása, amit van den Toornhoz hasonlóan egymásba kapaszkodó, kvinttávolságú hexachordok rendszeréből vezet le, és ennek szellemében elemzi is az első három korálsort. Másrészt felhívja a figyelmet arra, hogy a vázlatok tanúsága alapján Stravinsky tudatosan gyomlálta ki a vezetőhangokat a kadenciákból (s ezzel együtt a domináns funkciót, és általában a funkciós vonásokat).⁵³ Emellett könyvének korábbi részében, az „Ej uhnyem” dallam Stravinsky keze által készített letétje kapcsán a turáni harmonizálás ismervei közé sorolja a diatónia jelentőségét, a hármashangzat szerepének csökkenését. Hangsúlyozza annak a felrakásnak a fontosságát, amely egy szólamot tercben és oktávban kettőz, s amely a basszus esetében különösen vastag, akusztikaellenes hangzást eredményez – ezt a módszert az „Ej uhnyem” a szélsőségig viszi.⁵⁴

⁵¹ A J. & W. Chester kiadású partitúrában (1924) a 17. ütemben a kornett hangja (*c¹*, azaz hangzó *a*) valószínűleg sajtóhiba. A zongorakivonatban *c¹* áll.

⁵² A partitúrában ezúttal *e¹* (hangzó *cisz¹*) áll, valószínűleg ismét tévesen; a zongorakivonatban itt is *c¹* található.

⁵³ Taruskin, *Stravinsky and the Russian Traditions*, 1317.

⁵⁴ Ezt a fajta duplázást már a Petruska tárgyalása közben is említi, és leírja, hogy minden bizonnyal az ortodox egyházi többszólamú éneklésmódból ered. I. m. 698. Az „Ej uhnyem”-mel kapcsolatban

Akárcsak a Tangó esetében, itt is pontosításokra, kiigazításokra van szükség. Ami a hexachordokat illeti, megint az a helyzet, hogy egyszerűen nem fedik a hangkészletet.⁵⁵ Az olyan ütközés, mint itt a *fisz/f*, valóban jellemző a dalokra, de ott is kétséges, hogy hexachordok vannak-e a háttérben.⁵⁶ A magyarázatot máshol kell keresnünk: a szólamvezetésben és az akkordok felrakásában. Tapintható az a Bach-korálokban is megfigyelhető törekvés, hogy a basszus sima vonalú legyen, kontrapunktikusan szinte egyenrangú a dallammal. Ahogy Bachnál, gyakori a szélső szólam közötti ellenmozgás. A 2. ütem *fisz/f*-együttállása egyrészt ennek eredménye, másrészt pedig annak, hogy Stravinsky tudatosan keresi a súrlódásokat. A 2. korálsor ékesen vall erről. Egy kivétellel minden egyes együtthangzás diatonikus (azaz önmagában valamely diatonikus hangsorba illeszthető), és csak az első és az utolsó két ütés nélkülözi a kisszekund-súrlódást. Rendkívül tanulságos a 3. korálsor első ütemének harmadik ütése, ahol a basszusban *a* lenne a logikus folytatás (átmenőhangként a *h* és *g* között, az ütem eleji párhuzamos mozgás után ellenmozgásban). Az egyetlen magyarázat a *b*-re a súrlódás szándékos előidézése.

A hármashangzatok kerülése – legalábbis az alaphelyzetűeké – több tekintetben is megmutatkozik. A koronás és a közbülső megállások esetében, hacsak nem az akkord kvintjét hangoztatja a dallam, akkor az kimarad a harmóniából (kivéve a zárást, amely kvartszext-helyzetű G-dúr akkord).⁵⁷ Ezzel ellentétes viszont az a tendencia, hogy a meglévő hármashangzatokhoz egy hozzáadott hangot társít Stravinsky (kivéve a kvinthelyzetű zárlatokat).

A kadenciális basszuszlépést tartalmazó két zárlat ([1]-1 és [4]-1) mindegyikénél tartott hang szerepel a diszkantban.⁵⁸ Egy másik hely, ahol tisztán kivehető a funkcióváz – és persze az attól való eltérés –, a 6. korálsor első két üteme ([3]+3-4).⁵⁹ A zárlatokra egyébként jellemző, hogy a szoprán és a basszus modális szellemben szekunddal éri el a záróhangot, sokszor ellenmozgással.

A kezdő- és záróakkord valamelyes tonális egységet biztosít a tételnek, lévén hogy az egyik kvinthiányos, a másik kvartszext-helyzetű G-dúr hangzat. A harmóniai feszültség terén megfigyelhetünk bizonyos változást. A tétel közepe táján – az 5. korálsortól ([3]-tól) – megszorodnak a nem diatonikus együtthangzást eredményező súrlódások; ezek legtöbbször oktatón harmónia.⁶⁰ A 7. korálsortól ([4]-tól) egy kivétellel ([5]+2, 1. ütés, oktatón harmónia) ismét diatonikus hangzatok szerepelnek. Mindez hozzájárul a szabadon hömpölygő korál formálásához.

egyéb jellegzetességeket is említ, amik azonban nem lennének relevánsak a jelen dallam esetén, ami egy protestáns korált parodizál. I. m. 1184-9. A turáni stílusról bővebben lásd a 3.1. fejezetet.

⁵⁵ Ahogy van den Toornnak az 1. jelenet zenéjéről szóló elemzésében sem (lásd a róla szóló fejezetet).

⁵⁶ Lásd a róluk szóló fejezetben.

⁵⁷ A hetedik korálsor alatt ([4]-tól) a hegedű végig *a*-orgonapontot tart, de a zárásra otthagyja, noha ezáltal nem járul hozzá új hanggal a koronás akkordhoz.

⁵⁸ Taruskin bemutatja a második korálsor vázlatát, ahol a dallamban az utolsó előtti hang *e* helyett *disz²*, ami alatt a tenorban *c'* szól. Taruskin, *Stravinsky and the Russian Traditions*, 1316.

⁵⁹ Az *Apollonian Clockwork* megad egy lehetséges imaginárius eredetét. Louis Andriessen, Elmer Schönberger: *The Apollonian Clockwork: on Stravinsky*. Transl. Jeff Hamburg. (New York: Oxford University Press, 1989): 172.

⁶⁰ [3], 3. ütés (harmonikus mollba is illik), [3]+1, 2. ütés, [3]+3, 3. ütés, [3]+4, 1. és 2. ütés, [4]-1, 1. ütés. [4]-2 4. ütésén az akkord nem diatonikus és nem is oktatón.

Az utolsó két korálsor más szempontból is elkülönül az előzőektől. A dallam inntől a recitáló jelleg miatt – különösen a 8., utolsó korálsorban – inkább emlékeztet zoltározásra, mint protestáns korálra. Harmonizálása több ponton az „Ej uhnyem”- és Petruska-féle vastagabb hangzású felrakást idézi.⁶¹

Ez a különös korál, noha egységes képet mutat, mégsem válik koherens egészévé úgy, mint a többi tétel, vagy abban az értelemben, mint egy Bach-korál. Stílusa az elkerülés stílusa – szinte végig érezhető, hogy valami ellen dolgozik (a vázlatok is tanúsítják, hogy így van), s az eredmény így valóban parodisztikus.

2.5.13. Az ördög győzelmi indulója

A Katona történetének zárótétele is jórészt idézetekre épül. Ezek a következők: a Királyi induló egy rövid szakasza ([15]-[15]+5), néhány ütem az 1. jelenet zenéjéből ([2]+3-[2]+5), valamint a *Dies Irae*-motívum a Kis koncertből.⁶²

A Királyi indulóból való idézet a kettős szeptimű akkordot hozza ($F^{7/7\#}$, az ottanihoz képest kis terccel lejjebb). A benne foglalt dominánsseptim kis szeptimje most is ugyanúgy oldódik egy alulról kanyarodó melodikus fordulat után, de a harmóniai kapcsolás más: az *a/Asz*-feszültség a 2. oktaton sort idézi, amelybe egyedül az *e* nem illik. Ez a 2. oktaton sort jelző *a/Asz*-keret, mely az *e*-vel egészül ki, a *Dies Irae*-motívumhoz való kapcsolódásban játszik majd kulcsszerepet.



109. kottapélda

[1]-től a diatóniát színezi oktaton hatás. A hangzás felső rétegében (kornett és hegedű) az ingadozó skálafokok polimodális kromatikát eredményeznek, viszont a hegedű kettősfogásaiban ([1]) a *h* oktaton befolyásról tanúskodik.⁶³ Az első három taktus – az oktaton vonatkozás mellett – az [1]-nél bekövetkező diatonikus réteget is előkészíti.

⁶¹ Lásd a frázisok indulását: [4]+1, [4]+3, [8].

⁶² Mindegyik idézetnek csak az első előfordulását adtam meg.

⁶³ A *h* szerepe kettős: diatonikus dallamszegmens része a kornettben ([1]+2), de oktaton jelleggel színezi a hangzást, amikor a *b*-vel együtt szól ([1]). Az *asz* ([1] és következő ütem) úgy is értelmezhető, mint ingadozó skálafok, de helyesebbnek tűnik úgy tekinteni, mint a *b1/d1/h* oktaton konfigurációhoz tartozó elemet, ami szemben áll a diatonikus *a*-val.

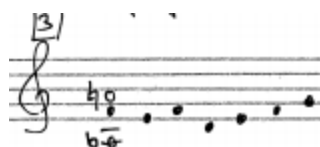


110. kottapélda

[2]-től eltűnik a diatóniából az dichotómia (0-diatónia). Három ütemmel később kezdődik Az 1. jelenet zenéjéből való, eltorzított idézet, melyet a 42. kottapélda a könnyebb összehasonlítás kedvéért eltérő írásmóddal mutat be. Középen kettős funkciójú kísérszólam társul az eredetihez: kromatikus váltóhangos árnyékszólamot társít az alsóhoz, egyben pedig szextpárhuzamot ad a felsőhöz. A két záró együtthangzásnál világossá válik, hogy a váltóhangok és párhuzamok mellett Stravinsky oktaton környezetbe ágyazza a dallamot.

111. kottapélda

[3]-tól szólal meg a szintén eltorzított *Dies Irae*-idézet; az ördög a katona lelkét szimbolizáló hegedűvel együtt legfontosabb motívumát is elbitorolja. A torzítás az *a*¹/*asz*-keretbe történő ágyazás eredménye. Ugyanez a bővítettoktáv-súrlódás jellemezte a 3. ütem akkordját, amiben a *g* kivételével a jelen idézet minden hangja szerepel. Ez az utolsó, de annál jelentősebb megnyilvánulása a bővítettoktáv-keretbe ágyazott diatóniának. Itt végleg bebizonyosodik, hogy központi jelentőségű dramaturgiai mozzanat, amely a kezdet kezdetétől jelen volt. Eddig ahol együtthangzásként jelent meg, ott csak színező elem volt, itt viszont a harmónia lényegét adja. Talán nem túlzás ördögi szimbólumnak nevezni ezt a bővített oktávot, amely keretei közé zárja a katona lelkét kifejező *Dies Irae*-motívumot. Egy másik olvasata ennek a hangköznek – s ez nem zárja ki az előzőt –, hogy a *gisz* a *g* elhangolásaként szerepel, s a kvintváz és a belőle fakadó, számos alkalommal megfigyelt *g*-a ellentét diatóniáját torzítja kromatikává.



112. kottapélda

A következő új momentum, hogy [6]-2-től azonos motívum vonatkozásában kerül egymás mellé az imént taglalt két idézet hangkészlete, melyek közül az egyik *f*-et, a másik *fisz*-t tartalmaz. Utóbbi fölé e tétel elejéről származó ([1]+1-2) anyag kerül, így kétféle diatónia ütközik polimodális jelleggel az *asz* felett.

113. kottapélda

Egy másik kontrapunktikus kombináció fordul elő [13]-tól. Ezúttal szorosan követi egymást a *Dies Irae*-motívum és Az 1. jelenet zenéjéből vett idézet, velük együtt pedig a [2]-nél található szakasz hallható. Ennek eredményeképpen előbb 0-diatónia keretezi az *asz*-t, majd polimodális jelleggel ütközik két diatonikus szegmens, az ostinato *e-f-g* és az 1. jelenetből való idézet *e-gesz-g* [*e-fisz-g*] trichordja, miközben utóbbihoz szextpárhuzamok is járulnak.

Ezután a *Dies Irae*-motívum nem csendül fel többé, s a hegedű egyre töredékesebb megszólalásokra szorítkozik. Az ütőszólam fokozatosan átveszi az uralmat, hogy aztán egymaga fejezze be a tételt. Eric Walter White szavai szerint „mintha csak attól fogva, hogy az Ördög elvitte a Katonát, a zene lelke elhagyná testét, pusztá vázát hagyva hátra”.⁶⁴

⁶⁴ White, *Stravinsky*, 251.

2.6. Fúvósszimfóniák¹

2.6.1. Forma

A *Fúvósszimfóniák* sajátos körülmények között keletkezett.² A *Revue Musicale* kotta-különkiadással akart adózni az 1918-ban elhunyt Debussy emlékének, és 1920 nyarán felkérte Stravinskyt, hogy egy darab megírásával járuljon hozzá a tervhez. A szerző egy korált alkotott, melynek zongorakivonata megjelent *Revue Musicale*-ban; később azonban elhatározta, hogy terjedelmes művé bővíti. A komponálás folyamata tehát sajátos módon hátulról előre haladt, s ez a körülmény meghatározza a mű formai és harmóniai összefüggésrendszerét.

Az izgalmas mozaik-struktúrával rendelkező kompozíciónak számos tanulmányt szenteltek, melyek közül a teljesség igénye nélkül, csupán utalásszerűen tekintsünk át néhányat. Edward T. Cone szerint a darab több független, egymásba fonódó zenei folyamatból tevődik össze, melyek végül a korálban oldódnak fel.³ Somfai László a mű organikus egységét hangsúlyozza; kimutatja a témák és motívumok tematikus rokonságát, s hogy közös forrásuk maga a korál.⁴ Jonathan D. Cramer a *Fúvósszimfóniákat* a Stockhausen-féle *Momentform*mal hozza összefüggésbe.⁵ Ezekkel a pusztán a műből kiinduló elméletekkel szemben Richard Taruskin egy alternatív koncepciót vázol fel.⁶ Elmondása szerint a forma sok hasonlóságot mutat az orosz ortodox temetési szertartás menetével. Ez bevezető zsoltáréneklés és litániák után két fő liturgikus-zenei vonulat köré szerveződik, majd a végén egy lassabb tempójú ima zárja. Közben sok kisebb-nagyobb betoldás, refrén szakítja meg a folyamatot. Az említett két fő rész közül az első, a Himnusz az elhunytért az altfuvola és az altklarinét duójának felel meg, melybe időnként a többi hangszer is beleszól, s végül egy lassú, háromütemes frázis kerekíti le ([9]-[15]+2 és [17]-[20]+2⁷). A második fő rész, a Kánon – egy hosszú strófikus himnusz sok betoldással – annak az anyagnak felel meg, amelyet Somfai scherzóknak nevez,⁸ White pedig „Vad tánc”-nak⁹ ([27]-[34] és [35]-[38]). A záró ima a korállal azonos. Ezt a liturgikus olvasatot egyrészt alátámasztják Stravinsky saját szavai:

¹ Mivel dolgozatomban az 1913-1920 közötti időszak termésével foglalkozik, az eredeti, 1920-as verziót tettem meg vizsgálódásaim tárgyává. Ez zongorakivonat formájában 1926-ban jelent meg Arthur Lourié átdolgozásában az Édition Russe de Musique-nál, a teljes partitúra azonban csak 2001-ben látott napvilágot a Boosey & Hawkes jóvoltából.

² A keletkezési körülmények összefoglalásának forrása: Eric Walter White: *Stravinsky. A zeneszerző és művei*. Ford. Révész Dorrit. (Budapest: Zeneműkiadó, 1976): 272-273.

³ Edward T. Cone: „The Progress of a Method”. *Perspectives of New Music* I/1 (1962. Ősz): 18-26.

⁴ Somfai László: „Fúvós-szimfóniák (1920). Széljegyzetek Stravinsky organikus építkezéséről”. In: Révész Dorrit (szerk.): *In memoriam Igor Stravinsky*. (Bp.: Zeneműkiadó, 1972).

⁵ Jonathan D. Cramer: „Moment Form in Twentieth Century music”. *The Musical Quarterly* LXIV/2 (1978. Április): 177-194..

⁶ Richard Taruskin: *Stravinsky and the Russian Traditions. A Biography of the Works through Mavra*. (Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 1996): 1487-1493.

⁷ Taruskin [20]-nál húzza meg a határt, de ez következetlenség, mivel [15]-nél az előzményhez csatolja a háromütemes lekerékítő frázist. I. m. 1489.

⁸ Somfai, „Fúvós-szimfóniák”, 89.

⁹ White, *Stravinsky*, 273.

Komor szertartás ez a mű, különböző homogén hangszercsoportok közötti rövid litániák formájában.

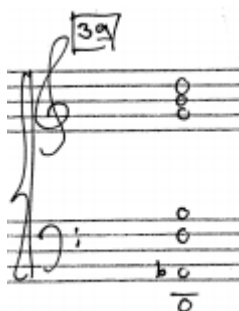
Előre láttam, hogy a liturgikus dialógusokat újra és újra kezdő s halkan zsolozsmázó klarinétok és fuvolák kantilénája nem nyeri meg azt a közönséget, mely csak nemrégén mutatta ki lelkesedését a „forradalmi” *Sacre du Printemps* iránt.¹⁰

Másrészt, mint Taruskin mondja, „Stravinsky-tól, a rítusok újjáalkotójától” – gondoljunk csak a *Sacre*-ra vagy a *Menyegzőre* – leginkább ezt lehetett várni: „egy olyan kompozíciót, amely erőteljesen közvetíti egyfajta személytelen szent nyugalom érzetét”, amely „a legszorosabb értelemben véve és nyilvánvalóan zsolozsma.”¹¹

Somfai és Taruskin forma-koncepciója között nagy vonalakban egyetértés mutatkozik. Mindketten négy nagy formaegységet állapítanak meg; a második súlypontja az altklarinét-altfuvola duója, a harmadiké a [27]-nél induló ([26]-nál előlegezett) gyors rész. Mint az elemzésben látni fogjuk, a tonális szempontok is ezt támasztják alá.

2.6.2. Harmónia

A *Fúvósszimfóniák* egyik emblematikus hangzata a korál-akkord:



114. kottapélda

Amint Somfai írja, régi és új elvek összegződnek ebben a hangzatban. Egyrészt egy domináns nónakkord (c-mollban) megfordítása,¹² másrészt oktaton harmónia (1. oktaton sor). Magában foglal egy olyan sejtet, amely kulcsszerepet tölt be a harmóniai építkezésben:



115. kottapélda

¹⁰ Igor Stravinsky: *Életem*. Ford. Csanak Dóra. (Budapest: Gondolat Könyvkiadó, 1969): 88.

¹¹ Taruskin, *Stravinsky and the Russian Traditions*, 1487.

¹² Somfai, „Fúvós-szimfóniák”, 91.

A sejt – Forte rendszerében a 3-5 *set*, alapformája [0, 1, 6]¹³ – egy tiszta kvintet (kvartot) és egy kis szekundot (nagy szeptimet) foglal tartalmaz. Ez az elv úgy is megvalósítható, hogy az eredmény nem fog illeszkedni valamely oktaton rendszerbe (például *c, g, asz*), illetve kiterjeszhető négy hangra is (pl. *c, desz, g, asz*) – Stravinsky mindegyik módon használja.

A mű számos részében találkozunk ezzel a felépítéssel. Jelen van az átkötő-motívumban¹⁴ ([4] előtti két ütem):

116. kottapélda

A folytatás ([4]-től) is ezen szerkezet köré – *asz*², *cisz*², *d*¹ – szerveződik, és közben is többször érintjük.¹⁵ Magában foglalja az a két együtthangzás, amely általában súlyra esik a következő részben:

117. kottapélda

Ezt a struktúrát mutatja az a harmónia, melyen a korál-előlegezés megpihen [7] előtt két ütemmel az 1. ütésen (illetve magában a korálban is, [40]-1), ráadásul ugyanazokból a hangokból áll, mint az [5]-nél kezdődő szakasz első pillanata. A tiszta kvint + kis szekund szerkezet áthatja az altfuvola és altklarinét duóját

¹³ Allen Forte: *The Harmonic Organization of The Rite of Spring*. (New Haven, London: Yale University Press, 1978): 149.

¹⁴ Somfai László elnevezése. Somfai, „Fúvós-szimfóniák”, 92.

¹⁵ Arról, hogy miért az *asz*², *cisz*², *d*¹ együtthangzás élvez prioritást, lásd a Tonalitás című fejezetet.

megelőző négy taktust, valamint a duót mindkétszer lekerekítő kis refrént ([15]-nél és [20]-nál). A [27]-nél kezdődő ([26]-nál előlegezett) gyors rész harmóniai szinte teljes egészében erre épülnek.¹⁶

The image shows a musical score for Example 118. It consists of three systems of music. The first system has four measures labeled 26, 27, 27+3, and 28+3. The second system continues the notation. The third system includes a detailed diagram of a 3-5 set with notes and intervals marked.

118. kottapélda¹⁷

A korál-akkord felrakása abban is jellegzetesen stravinskys, hogy felső rétege tiszta dúr-hangzás, s ehhez az alsó réteg adja hozzá a disszonanciákat.

Egy másik emblemikus Stravinsky-hangzás a 2. ütem első harmóniája, amelynek külön története van. 1913-14 táján Ernest Ansermet beszélgetést folytatott Ravellal és Stravinskyval a dúr-moll kettősséget hordozó akkordról. Ravel véleménye szerint „ez minden további nélkül lehetséges, feltéve, hogy a kisterc van felül és a nagyterc alul”. Stravinsky válasza: „Ha ez az elrendezés lehetséges, nem értem, miért ne volna lehetséges a fordítottja is: és ha akarom, meg is tudom csinálni.”¹⁸

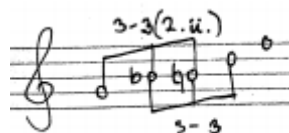
Ha a *Fúvósszimfóniák* első két taktusát tekintjük, azt mondhatjuk, hogy Stravinsky megvalósította az elképzelést – megszólalnak a G-dúr és g-moll akkord hangjai, sőt még az *f* szeptimhang is –, de egy fontos csavarral: a kis terc az alaphang alatt, nagy szext távolságra helyezkedik el. Azzal a háromhangos sejttel – Forténál a 3-3 *set* –, ami a 2. ütem kezdetén megszólal, már több alkalommal találkoztunk az elemzések során. Oktaton halmoz, amit azonban nem oktaton módon is tovább lehet bővíteni.¹⁹ A G-dúr és g-moll akkordot is magában foglaló nyitó motívumban kétszeresen is megvan:

¹⁶ A gyors részben Taruskin is felhívja a figyelmet a 3-5 *setre*, azzal a különbséggel, hogy az általa *Sacre*-akkordnak nevezett struktúrával azonosítja ([0, 5, 11] vagy [0, 6, 11] struktúra, ami visszavezethető a [0, 1, 6] elsődleges formára). Taruskin, *Stravinsky and the Russian Traditions*, 1498-1499. A jelen elemzésben felsorolt számos példa azt mutatja, hogy a 3-5 *set* nemcsak a gyors részt, hanem az egész kompozíciót áthatja, illetve hogy célszerűbb így, *set*ként számításba venni.

¹⁷ Taruskin 18.27 kottapéldája nyomán, módosítva. I. m. 1498.

¹⁸ Idézi White, *Stravinsky*, 534. White hozzáteszi, hogy a fordított, Ravel által említett elrendezést is használta Stravinsky, például a *Zvezdolikij* mottójának elején, vagy a *Sacre*-ban a Misztikus körök tételben.

¹⁹ Lásd még *A csalogányról* szóló Szabad kromatika című fejezetet.



119. kottapélda: Az indítás hangkészlete

Tartalmazza egyébként a korál-akkord is:



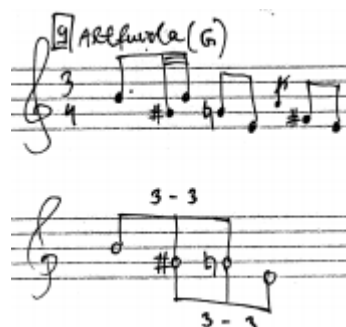
120. kottapélda: a korál-akkord hangkészlete

Későbbre hagyva a korálnak azt a szeletét, melyet Taruskin az ortodox gyászliturgia Alleluja-szövegrészével hoz kapcsolatba (először [1]+2-3),²⁰ tekintsük át röviden a sejt előfordulásait. Erre fut ki az a kis motívum, amely előkészíti ([7]+3-tól), majd ellenpontozza ([13]-3-tól és [19]-3-tól) az altfuvola és altklarinét duóját.

121. kottapélda

Az altfuvola és altklarinét duójának polimodális fő motívuma a mű kezdetének közeli rokona: egy dúr-moll felbontással indul, így szintén kétszeresen tartalmazza a sejtet.

²⁰ Fonetikus átírásban *Alliluija*, öt szótaggal. Taruskin, *Stravinsky and the Russian Traditions*, 1489. Taruskin nyomán Alleluja-motívumként hivatkozom rá a továbbiakban az egyszerűség kedvéért.



122. kottapélda

Ezzel végződik a gyors részben háromszor elhangzó kitérés ([27]+3-5, [28]+4-6, [29]+5-7, *Gesz/d/esz*).²¹ A gyors rész csúcspontján²² a párhuzamos modális skálaszégmensek vertikálisan egy kivétellel a 3-3 *setet* adják ki. Az 1947-es változatban a kivételt is ehhez a struktúrához igazította Stravinsky.²³

123. kottapélda²⁴

A megérkezést jelentő *c/a/cisz* ([33]-1, [34]-1) akkord szintén ugyanezzel a szerkezettel bír.

Ahogy Taruskin leírja, Stravinsky az Alleluja-motívumot jellegzetes oktáv + terc felrakásban harmonizálja meg, amit több liturgikus vagy rituális vonatkozású részlet kapcsán is megfigyelhetünk nála.²⁵ A valamely diatonikus hangsorba

²¹ A kitérés kifejezést tonális szempontok indokolják, amelyek a Tonalitás fejezetben kerülnek kifejtésre.

²² [32]-[34]. Taruskin, *Stravinsky and the Russian Traditions*, 1498.

²³ Tehát nem acciaccaturákról van szó, mint Taruskin állítja (Taruskin, *Stravinsky and the Russian Traditions*, 1498-1499), hanem teljes mértékben strukturális hangokról.

²⁴ Taruskin 18.26 kottapéldája nyomán (nem teljes partitúra). I. m. 1498.

²⁵ I. m. 1489.

illeszkedő együtthangzások mellett az akkordok a főszerepet játszó két *set*-ből épülnek.

Handwritten musical score for Example 124. It consists of three systems of music. The first system has a treble clef and a 2/4 time signature, with a boxed '40-3' above it. The second system has a bass clef and a 2/4 time signature. The third system has a treble clef and a 2/4 time signature. The score includes various notes, rests, and accidentals, with some notes marked with '3-3' or '3-5'.

124. kottapélda

A [41] előtti második ütemben a korál folyamán első ízben nem kis szekund adódik hozzá a kvintekhez, s ez előrevetíti a korál végére bekövetkező fokozatos tonális kitisztulást, mely azáltal történik, hogy a fehér billentyűs diatónia egyeduralmukodóvá válik.²⁶ A 41. próbajelet követő öt taktusban felcsendülő akkordok mindegyike egy vagy két kvintből valamint egy hozzáadott hangból épül fel.

Az Alleluja-motívum legdúsabban harmonizált elhangzásakor az oktaton és diatonikus együtthangzások mellett az akusztikus hangsorba – azaz a heptatonia secundába – illeszkedő harmóniak is helyet kapnak:²⁷

Handwritten musical score for Example 125. It shows a single system of music with a treble clef and a 3/4 time signature. A boxed '3+3' is written above the first measure. The score includes various notes, rests, and accidentals. Below the staff, there are handwritten annotations: 'Deb¹³ 11#', 'al.', 'd.', 'ab.', 'okt.', 'd.', 'd.'.

125. kottapélda

Az először teljes formájában [7]+3-nál megszólaló motívumban is találkozunk az oktáv + terc felrakással, de ezúttal jellegzetes Stravinsky-köntösben. A szólamok nincsenek végig szinkronban, ami váltóhangos harmonizáláshoz vezet, a zárás pedig bővített oktávval a 3-3 *set*. (Lásd a 8. kottapéldát.)

²⁶ I. m. 803 és 1494.

²⁷ A vékonyabb fáktúrájú 1920-as változatban is. Vesd össze *A csalóányból* a [63]-[64] közötti résszel (lásd a róla szóló elemzést).

A mű első felében gyakori a motívumok szextben (vagy tercben) való megkettőzése, a gyors részben pedig a kvart- vagy kvint-duplázás uralkodik. Az együtthangzásokban a diatónia mellett különösen két oktaton sejt – a 3-3 és a 3-5 *set* – lép fel konstruktív tényezőként.

2.6.3. Tonalitás

Az oktatónia jelentős szerepet tölt be a kompozícióban, amint van den Toorn és Taruskin is hangsúlyozza.²⁸ Tisztán oktaton az első öt taktus, a korál-akkord mindkét transzpozíciója, illetve az a változata, amely [3]+1-nél található.²⁹ Oktaton és egyben diatonikus is a [43]-nál megszólaló harmónia, amely a korál-akkord újabb verziója és egyben a fordulópont a már említett tonális megtisztulás útján, amely Taruskin szerint a forma-dramaturgia kulcsa.³⁰ A nyitó motívum további két transzpozíciójából a kis terccel mélyebb ([15]+2-től, [20]+2-től és [22]-től) természeténél fogva ugyanúgy tisztán az 1. oktaton sorba tartozik, míg a kis szekunddal mélyebb ([6]-tól) esetében a dallam vázára érvényes ugyanez (*b*, *desz*, *fesz*).³¹

Van den Toorn felhívja a figyelmet arra, hogy a *g*-alapú, hagyományos értelemben domináns színezetű akkordok domináns-tonika viszonyban állnak a *c*-alapú záróakkorddal, és hogy a *g* domináns jellegét visszamenőlegesen érezzük.³² Somfai hangsúlyozza, hogy a záró harmónia nem közvetlenül a korál domináns nónakkordjáról oldódik, és hogy felül pedig azonos regiszterben megőrzi a nyitó motívum *G*-dúr hármashangzatát.³³

A kompozíció első felében (egészen [22]+2-ig) a tonális terv fő pólusait az 1. oktaton sor egyik kisterc-tengelye adja (*g*, *b*, *cisz* és *e*). A nyitó motívum a *g/d* kvintet illetve a *G*-dúr hármashangzatot hangsúlyozza, az első korál-előlegezés ([1]) – a korál-akkord kis terccel magasabb transzpozíciója – a *b/f* kvintet és a *B*-dúr hármast. A gyors rész motívumának korai előlegezése ([2]+3-tól) az *e/h* kvintet célozza meg. A 4. próbajeltől a fuvola dallamának centruma az *asz*², a kíséreté a *cisz*², melyet alsó nagy szeptim (*d'*) színez.³⁴ Az altfuvola és altklarinet duójában a tonális stabilitást főként a már említett polimodális motívum (először [9]-tól, altfuvola), a lekerekítő háromütemes kis szakasz ([15]-tól és [20]-tól), valamint az

²⁸ Pieter C. van den Toorn: *The Music of Igor Stravinsky*. (New Haven, London: Yale University Press, 1983): 337-344. Taruskin, *Stravinsky and the Russian Traditions*, 1493-1496.

²⁹ Taruskin felhívja a figyelmet, hogy szerkezete megegyezik a Petruska-akkordéval, azaz két tritonustávolságú dúrhármasból áll (B és E). Taruskin, *Stravinsky and the Russian Traditions*, 1494.

³⁰ I. m. 803, 1494.

³¹ I. m. 1494-1495.

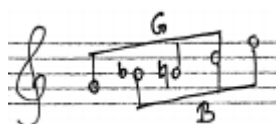
³² Van den Toorn, *The Music of Igor Stravinsky*, 337-343.

³³ Somfai, "Fúvós-szimfóniák", 91

³⁴ Az 1920-as verzióban a kíséret a *cisz*²/*d'* hangpárt járja körül, az 1947-es változat pedig nem hagy kétséget afelől, hogy ez jelenti a vonzási pólust. Mivel utóbbi instrumentáriumból hiányzik az altfuvola, mindhárom szólamot fuvola játssza, így a kíséret alsó szólama nem mehet *c'* alá. Ez a nagy szeptimre elhelyezkedő 2. fuvola ambitusát is beszűkíti, s a végeredmény az lett, hogy a felső szólam a *desz*²-t, az alsó pedig a *d'*-t járja körül szimmetrikusan. A *desz*²/*d'* hangpár nyit és zár, és közben is hosszú értékekben van jelen. Az eset főleg a kíséret tekintetében tanulságos módon mutat rá a vonzási pólusok meglétére.

ehhez refrénként csatlakozó nyitó motívum ([15]+2-től és [20]+2-től) hordozza. Mind a három az *e/h* hangpárt hangsúlyozza – kvintként vagy kvartként – az *e* prioritásával. Emiatt a duó tonálisát leginkább *e*-re vonatkoztatott polimodalitásként értelmezhetjük.

A részletek felé fordulva, a kisterc-emelkedést jelentő első korál-előlegezést ([1]-től) finoman készíti elő a nyitó motívum, amelyben a G-dúr mellett a B-dúr hangzat is benne rejlik:



126. kottapélda: az indítás hangkészlete

A gyors rész előlegezése ([2]+3-tól) a tematikus előreutalás mellett egyrészt rögtön megteremti az iménti emelkedés ellensúlyát, másrészt tonális szempontból az altfuvola-altklarinét duóra utal előre.

Taruskin a tonális tervben a nyitó motívum kis szekunddal lejjebb lévő transzpozícióját emeli ki ([6]-tól), amely mintegy átmenőhangként köti össze az eredetit és a kis terccel mélyebb változatot.³⁵ Ennél jóval árnyaltabb a kép. A kistercingák után az átkötő-motívummal veszi kezdetét a nagyobb léptékű tonális elmozdulás. A folyamat mögött egy szekvencia húzódik meg, amely a kisterc-fellépést terjeszti ki:

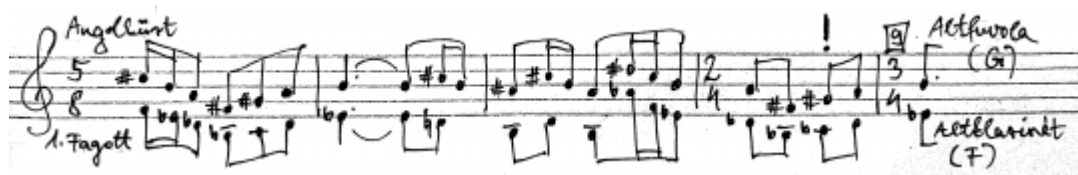
127. kottapélda

Az [5]-től hallható, bizonytalanabb tonálisú szakaszt lehet az oktatóniából kiindulva értelmezni, a *fisz*-t hozzáadott hangként kezelve; viszont a harmónia felépítésében fontos szerep jut a *fisz*-nek, mint láttuk.³⁶

³⁵ Taruskin, *Stravinsky and the Russian Traditions*, 1494-1495.

³⁶ Lásd a Harmónia című fejezetet.

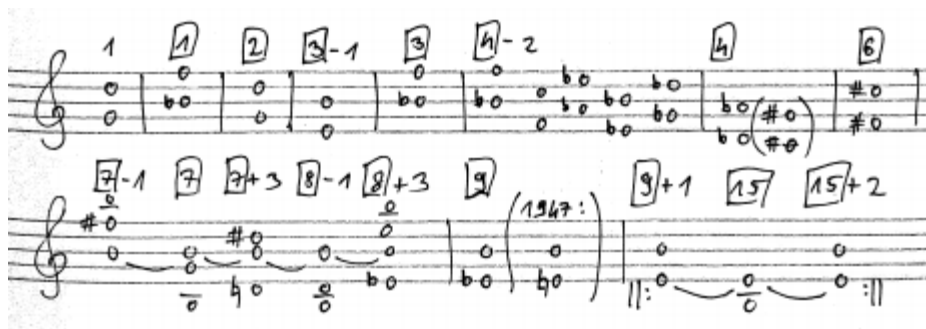
A nyitó motívum visszatérése *fisz*, illetve a *fisz/cisz* kvint köré szerveződik, majd az Alleluja-motívum mély regiszterben történő megszólalástól ([7]-1) a *h*-é a prioritás. Ismét tanúi lehetünk annak, hogy Stravinsky egy bizonyos pólus felé orientálja motívumait. A h^2 [8]+3-ig felső orgonapontként szól. Az oboák és az angolkürt fanfárja ([7]-1, [7]+1-3) a *fisz* kvinttel támasztja meg a *h*-t. A harsonák által játszott Alleluja-motívum – a szokásostól eltérő dallami fordulattal – *h*-oktávon végződik valamilyen terc-kitöltéssel (*g*-vel vagy *d*-vel). A trombiták motívuma először szintén *h/fisz* kvintre ([7]+1), majd *h*-ra épülő dúr-moll együttállásra érkezik (3-3 *set*, [7]+3). Az angolkürt motívuma is *h*-ra jut; a fagott jobbra alsó kis szextekkel kíséri – ami az oktáv + terc felrakás származéka –, és jellemzően abban a pillanatban vált nagy szextre, amikor a *h*-t érinti:



128. kottapélda

A két imént említett motívum az altfuvola és altklarinét duójában kvarttal feljebb hangzik el, immár az *e*-prioritáshoz alkalmazkodva ([12]+4-től és [18]+5-től illetve [14]-től és [19]+1-től).

A tonális terv összegzése a kompozíció első felében:



129. kottapélda

[23] előtt az átkötő-motívum egy apró változtatással (*h/fisz* helyett *a/h* kvint, [23]-2 1. ütése) a korábbinál mélyebbre jut a szekvenciában, amelynek végére a gyors rész előkészítése tesz pontot a pentaton akkordba ágyazott *esz/asz* kvarttal. Ez a pentaton harmónia a maga lágyságával rendkívül éles kontraszttal emeli ki a bekövetkező gyors rész démoni hangvételét.



130. kottapélda

Taruskin felfedi, hogy a mű harmadik nagy formaegységének tonális terve tetrachordokra épül, csak a konklúziót nem mondja ki egyértelműen.³⁷ Leírása szerint egy szinte kizárólag dór tetrachordokból álló lánc képezi a tonális terv alapját, amelynek elemeit mozaikszerűen, kiszámíthatatlanul helyezi egymás mellé.³⁸ Valójában a tetrachord-lánc fokozatosan halad felfelé a kvintkörön, s ezt a folyamatot időnként kitérések szakítják meg. Így a korálhoz hasonlóan a gyors részben ugyanúgy egyfajta tonális kitisztulás valósul meg, melynek végpontja a 0-diatónia.

A kitérések és visszautalások ugyanabba a nem egyenes vonalú forma-konceptióba illeszkednek, mint a kompozíció egésze. A leghosszabb kitérés ([32]-[34]) a gyors rész csúcspontját jelenti, és tudatos stratégia eredményeként egyel magasabb tetrachord szerepel itt, mint a lánc (kvintkör szerinti) legmagasabb tagja.³⁹ A lánc legmélyebb tagjának (*b-asz-gesz-f*, [26], [28]) sötét színét még tovább fokozza a fríges alteráció, aminek következtében ez az egyetlen tetrachord, amely nem dór.⁴⁰ A kvintekben mért emelkedést ellensúlyozza a regiszterbeli süllyedés; a strukturális tetrachordok egyetlen folyamatos, szekundonként ereszkedő láncot alkotnak. Hogy a tonális mozgás célja valóban a fehér billentyűs diatónia, azt jól illusztrálja az a tény, hogy Stravinsky az utolsó szakasz kvartpárhuzamaiban nem kerüli ki az *f/h* bővített kvartot.⁴¹ A 18. kottapélda feltünteti a kvartban vagy kvintben való duplázásokat is.

131. kottapélda⁴²

Még egy tényező ellensúlyozza a kvintekben mért emelkedést. Ahogy a felső szólamok elérik a 0-diatónia tartományát ([30+2-nél]-nél), úgy válik következetessé az alsó szólamokban a fekete billentyűs pentatónia hangkészlete.⁴³ Ez a mű egyetlen

³⁷ Taruskin, *Stravinsky and the Russian Traditions*, 1497-1499.

³⁸ I. m. 1498.

³⁹ I. h.

⁴⁰ I. m. 1498-1499.

⁴¹ Az 1947-es verzióban viszont nem érvényesül ennyire tisztán ez a stratégia, ott következetes tisztakvart-párhuzamokat hallunk *fisz*-szel (2. klarinét).

⁴² Taruskin 18.25 kottapéldája nyomán, módosítva. Taruskin, *Stravinsky and the Russian Traditions*, 1498.

⁴³ Lásd a 19. kottapéldát.

igazán politonális vonatkozású részlete – főként [36]-tól –, melyben *A csalogányhoz* hasonlóan a 0-diatónia és a +6-(vagy -6-)pentatónia ütközik. S hogy a scherzóra alkalmazott démoni jelző nem túlzás – sőt talán még találóbb az ördögi –, annak alátámasztására vessük össze a 31. próbajelnél hallható szakaszt *A katona történetének* azzal a részletével, amikor az Ördög elragadja a Katona hegedűjét:

31 Oboa, Klarinét

2. Kürt
All. Klarinét

1. Kürt
Angolbőrt,
1. Fagott

2., 3. Fagott

A Katona története - Az ördög győzelmi indulója

Hegedű 3

132. kottapélda

Összehasonlítva a mű első felének tonális tervével, a most elmondottak ellenkező tendenciát valósítanak meg. Kvintekben számítva az első rész lefelé halad – *fesz/cesz* kvintig, enharmonikus cserével – míg a gyors rész felfelé. A scherzóban érjük el a kompozíció érzelmi mélypontját, és miközben a kvintenként emelkedő tetrachordok a tisztulás – azaz a 0-diatónia – felé törnek, a fekete billentyűkön mozgó kíséret mintha ezt próbálná megakadályozni valamiféle ellenerőként. Sötétség és fény dialektikája érvényesül a tonális tervben, s a korál hordozza a végső megtisztulást és feloldozást.

2.7. Dalok

A svájci periódus dalai stilisztikailag kifejezetten egységes képet mutatnak. Az énekszólám szinte mindig diatonikus. Egyes darabokban egyetlen diatonikus hangsor vonul végig.¹ Egy esetben – a *Macskabölcsődalok* 4. dalában – az egész faktúra végig a fehér billentyűs diatóniában mozog.² A dallamban időnként szerephez jut a polimodalitás is.³ Vannak dalok, melyekben többféle diatonikus rendszer váltakozik.⁴ Harmóniai szempontból jelentős az oktátónia is. Emellett a kíséretben meghatározó az acciaccaturák használata, amint Taruskin megállapítja.⁵

Az oktaton és az acciaccaturás magyarázat nem feltétlenül zárja ki egymást. Pieter C. van den Toorn az *Apó és a nyúl (Pribautki, 4. dal)* kapcsán megállapítja, hogy a dallam *a-h-c-d* dór tetrachordját a kíséret úgy egészíti ki, hogy a faktúra egésze a 2. oktaton sorba illik.⁶ Taruskin – ezt elfogadva – felveti a *gisz* acciaccaturaként való értelmezését is.⁷

A *Négy orosz dal* első darabjának kezdete jó példa a többféle helyes olvasatra. Mint Taruskin leírja, a 3. ütem utolsó nyolcadán álló akkordig minden hang a 2. oktaton sor része.⁸ A dalt hallgatva mégis erős az acciaccatura-jelleg, ami annak köszönhető, hogy Stravinsky a szokott módon diatonikus szegmensekre osztja fel az oktaton hangkészletet. Jelen esetben ez a felosztás még karakteresebb amiatt, hogy a jobb kéz dallama pentaton, azaz a félhang-lépéseket is nélkülözi; így a bal kéz *c¹/d²* nónája által megteremtett kromatika a dallam *h* és *disz* hangjához kapcsolódó acciaccaturaként hangzik.

A *Nataska (Pribautki, 2.)* utolsó öt taktusa szintén bővelkedik acciaccaturákban. Az énekszólám, fuvola és angolkürt d-moll hármashangzatot határoznak meg; ennek minden eleméhez kis szekundos váltóhang társul. A *d*-t – mely az egész szövet alaphangja – *cisz* színezi (nagybögő és klarinét), az *a*-t az *asz* és *b* öleli körbe (gordonka). Az *f*-hez a *fisz* járul acciaccaturaként; úgy is felfoghatjuk azonban, hogy *d*-alapú kettős tercű, tehát oktaton vonatkozású akkord jön létre. Az oktátónia a zárásra is rányomja bélyegét: a megelőző textúrából a *b*, *fisz¹*, *a¹* formációt is kiszűri Stravinsky. A két egymásba fonódó, szimmetrikusan elrendezett hanghalmaz mindegyike a 3-3 *setet* adja ki.⁹

¹ Például a *Macskabölcsődalok* 3. és 4. dalában, vagy a *Három gyermekmese* mindhárom darabjában.

² Richard Taruskin: *Stravinsky and the Russian Traditions. A Biography of the Works through Mavra*. (Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 1996): 1175.

³ Például a *Macskabölcsődalok* 1. és 2. dalában, vagy a *Négy orosz dal* 3. darabjában a nyitó frázisban, illetve visszatéréseiben.

⁴ Például a *Pribautki* 1. dalában, vagy a *Négy orosz dal* 1. darabjában.

⁵ Taruskin első ízben a *Pribautki* elemzésekor említi ezt. Taruskin, *Stravinsky and the Russian Traditions*, 1170.

⁶ Pieter C. van den Toorn: *The Music of Igor Stravinsky*. (New Haven, London: Yale University Press, 1983): 40-41. Van den Toorn hozzáteszi, hogy bár a hangkészlet a harmonikus a-moll részeként is számba vehető, előnyösebb az oktaton értelmezés. A *gisz* egyértelműen nem vezetőhangként viselkedik, hanem stabil ellensúlyt ad az *a*-hoz, ahogy az *f* is.

⁷ Taruskin, *Stravinsky and the Russian Traditions*, 1170-1171.

⁸ Taruskin, *Stravinsky and the Russian Traditions*, 1189-1191.

⁹ A *setek*ről bővebben lásd az 1.6. fejezetet. A *setek* listáján a 3-3 *setet* lásd: Allen Forte: *The Harmonic Organization of The Rite of Spring*. (New Haven, London: Yale University Press, 1978):

133. kottapélda

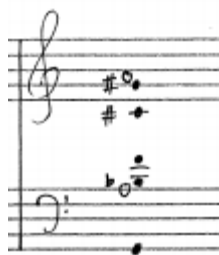
Az ezredes (Pribautki, 3. dal) első részében – a 26. ütemig – kettős acciaccatura, disz/gisz kvart veszi körül a dallam *e-g* kisterc-tengelyét, s ebből a csírából alakul ki a darab politonális szövete. A fuvola, oboa és fagott szólamában a 0-diatónia érvényesül (kivéve amikor a fuvola az énekszólamot duplázza). A kettős acciaccaturából a klarinét főként kvartokat tartalmazó passzázsokat bont ki, amelyek a *cisz-gisz-disz-aisz-eisz* +7-pentaton hangkészletet ölelik fel.¹⁰ A tizenkétfokúsághoz hiányzó a *fisz*-t a dallam *e-fisz-g* trichordja adja hozzá a többi szólamhoz.

134. kottapélda

Szimmetrikus acciaccatura-szerkezettel találkozunk a már említett *Apó és a nyúl* (Pribautki, 4.) középső szakaszában (30-49, Con moto). Az első részben a dallam *a-h-c-d* tetrachordjának *a*¹ és *d*² voltak a pillérei – az *a* prioritásával –, most pedig a *d*¹-*a*¹ kvint adja a *d*-eol melódia vázát. A kíséretben a vonósok anyaga az *a* köré szerveződik oly módon, hogy felső kis szekundja felfelé, az alsó pedig lefelé

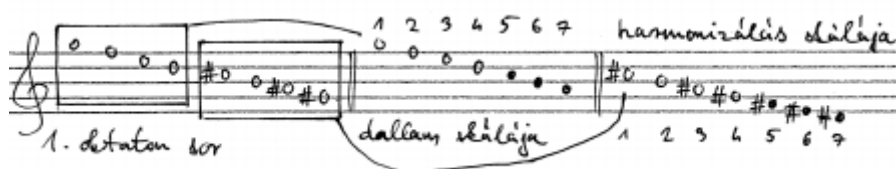
¹⁰ A zongorakivonat írásmódja szerint. 179.

kvintben megduplázva. Stravinsky gondoskodik a szimmetria megbontásáról is a gordonka súlytalan g hangjai által.



135. kottapélda

Eric Walter White szavai szerint a *Pribautki*hoz képest a *Macskabölcsődalokban* „a kifejezőmód [...] még tömörebb és epigrammatikusabb”.¹¹ Ez a kevésbé összetett tonális szerkezetben is megnyilvánul: az első három dalban *d* a központ,¹² az utolsóban pedig tisztán érvényesül a 0-diatónia. Az elsődleges harmóniai eszköz itt is az acciaccatura. Az első dalban a *cisz*-acciaccaturához a felső kvintje csatlakozik, és a klarinét hangszínével párosulva félreérthetetlenül idézi fel a macska dorombolását.¹³ A második darab odáig viszi az acciaccatura-elveket, hogy az alaphang *d* helyett *cisz*-en fejeződik be, vagyis Stravinsky kellően stabilnak érzi harmóniailag az acciaccaturát, hogy a tonikát helyettesítse.¹⁴ A harmadik dalban az énekszólám és a kíséret bitonálisan áll szemben egymással. Taruskin interpretációja szerint mindkét hangsor – *d*-dór az énekszólamban, +6- (-6-)diatónia a két A-klarinétban – az 1. oktaton sor tetrachordjainak diatonikus kiterjesztése,¹⁵ amint az alábbi kottapélda illusztrálja:

136. kottapélda¹⁶

A *Három gyermekmese* első dalának (*Tilim-bom*) korai verziója a maga egyszerűségében a Stravinsky-hangzás igazi reprezentánsa. Az énekszólám mindössze kvint-terjedelmű, a „*Tilim-bom*” refrén pedig csupán azt a pentaton sejtet használja, ami például a *Menyegzőnek* is egyik alapköve. A svájci időszak dalaiban ritka a tercépítkezésű harmónia, és itt is csak díszként van jelen. Taruskin

¹¹ Eric Walter White: *Stravinsky. A zeneszerző és művei*. Ford. Révész Dorrit. (Budapest: Zeneműkiadó, 1976): 219.

¹² Taruskin, *Stravinsky and the Russian Traditions*, 1172.

¹³ I. h.

¹⁴ I. m. 1173.

¹⁵ I. h.

¹⁶ Taruskin 15.9 kottapéldája. I. m. 1174.

megfogalmazása szerint „a tetrachord – nem pedig a hármashangzat – a »turáni« zene meghatározó harmóniai/dallami egysége”.¹⁷ A tetrachord keret-hangköze, a kvart, és megfordítása, a kvint az elsődleges építőelemek a kíséretben. A bal kéz súlyos nyolcadai alsó kvintben duplazzák a dallam *d*, *e* hangjait. Az így létrejött *g/d*, *f/c* kvintekből mindig hiányzik a terc.



137. kottapélda

A jobb kéz D- és C-dúr felbontása – amely a magas regiszternek köszönhetően harang-asszociációt kelt – a refrénben mindig a dallam súlyra eső hangjait duplázza dúr-hármashangzattal. Az alkalmazott kvartszext-fordítás révén a basszussal minden negyeden acciaccatura-szerű nagyszextim-ütkezés jön létre, és a szélső hangok – *f* és *fisz* – közti feszültség is így domborodik ki leginkább.



138. kottapélda

A *Ludak, hattyúk...* (*Három gyermekmese*, 2.) a szélsőségig viszi az acciaccatura használatát,¹⁸ a harmadik darab, *A medve dala* pedig a lehető legegyszerűbb formában él vele.

Van den Toorn másként magyarázza a jobb kéz és a másik két szólam viszonyát: szerinte két egymásba kapaszkodó, ereszkedő dór hexachord

¹⁷ I. m. 1173.

¹⁸ Bővebben lásd: i. m. 1174.

összjátékának vagyunk tanúi.¹⁹ Itt is igaz, hogy egyik interpretáció nem zárja ki a másikat; mindenesetre a felrakás miatt erősebben érvényesül a *d* és *c* dúrhármasokkal való akusztikus erősítése.

A *Gácsér* (*Négy orosz dal*, 1.) kezdéséről már volt szó. Taruskin szerint az egész dal tonális struktúráját a 2. oktaton sor határozza meg oly módon, hogy vagy a benne rejlő dór tetrachordok, vagy a nyitás jobbkez-szólamának hangkészlete diatonikus kiterjesztést kapnak.²⁰

139. kottapélda²¹

A koncepció helyes, a részletekben viszont pontosításra van szükség. A 9. ütemtől Taruskin olvasatában a B tetrachord bővül dór skálává (*esz-f-gesz-asz-b-c-desz*), és a zongorában a *d* és *e* az *esz*-t, az *f* és *g* a *gesz*-t veszi körül acciaccaturaként.²² A *gesz* azonban csak a következő formarészbe való átmenetkor tűnik fel (14. ü.),²³ így acciaccatura sem csatlakozhat hozzá. Ami első hallásra feltűnik ebben a szakaszban, az az énekszólam pentaton jellege – az ötfokúságtól idegen *desz* csupán átmenőhangként van jelen –, és hogy az *asz¹-c²-esz²-f²* dallamváz a kezdés jobbkez-szólamának kis terccel mélyebb transzpozíciója. Az *asz¹-c²-esz²-f²* váz a mű kezdetéhez hasonlóan a 2. oktaton sorba illeszkedik, a dallam tehát ezt egészíti ki diatonikusan *asz¹-b¹-c²-desz²-esz²-f²* hexachorddá, a kíséret pedig kromatikával fűszerezi mindezt.



140. kottapélda

A 6-7. taktus b-moll felbontását lehetséges acciaccaturaként értelmezni,²⁴ de egy hármashangzat túl karakteresnek tűnik ahhoz, hogy így tegyünk. Egyszerűbb úgy számba venni, mint a darabot indító, és a 7. ütemben visszatérő *h-disz-fisz-gisz* hangkészletű pentaton dallam diatonikus kiegészítését, enharmonikus írásmóddal.

¹⁹ *a-g-fisz-e-d-c* és *d-c-h-a-g-f*. Van den Toorn, *The Music of Igor Stravinsky*, 182-183.

²⁰ Taruskin, *Stravinsky and the Russian Traditions*, 1190.

²¹ Taruskin 15.15 kottapéldájának részlete. I. m. 1191.

²² I. m. 1190-1191.

²³ Taruskin is 9-től 13-ig számítja ezt a formai egységet. I. h.

²⁴ Taruskin szerint a *b* a visszatérő nyitódallam *h*-jához acciaccatura, a *desz* pedig fordított acciaccatura abban az értelemben, hogy körülveszi a balkéz-ostinato *c/d* hangpárja. I. m. 1190.

A befejezésben a tétel indításához képest szerepcseré történik. Az énekszólám átveszi a pentaton dallamot, ami kezdetben a zongoráé volt, a záróakkord basszusába pedig az énekszólám eredeti repetáló hangja, a *d* kerül.²⁵ Maga a záró harmónia teljes pentaton akkord, és az oktaton kisterc-tengely mentén ezúttal felfelé való kis terces elmozdulást jelent a mű elején hallott jobbkez-motívumhoz képest – szemben a 9-13. taktus anyagával.

A többször felbukkanó tagoló akkord (3, 5, 19, 20, 27, 33, 37) A tavasz hírnökeinek hangzatára emlékeztet: egy oktaton harmónia ($C/a^2/dis^3/h^3$) nagyszeptim-feszültségű alsó hangja diatonikus megerősítést kap.²⁶

A *szakadár éneke* (*Négy orosz dal*, 4.) négy szakaszra osztható, az ostinatók váltakozása szerint.²⁷ Tonális szempontból különösen érdekes az ütemvonalak nélkül lejegyzett záró doxológia. Az énekszólám hangsora polimodális – kettős tercű – pentachord *fisz*-re, a jobb kéz é dór tetrachord *esz*-re, a bal kéz é frig pentachord *e*-re. Az énekszólám tulajdonképpen a jobb kéz hangsorát folytatja, a két szélső szólám viszonyát pedig értelmezhetjük polimodalitásként is; a két zongoraszólám viszont egyértelműen politonális ellentétben áll egymással. A különböző diatonikus sorok kapcsolódását a közös hangok biztosítják.

141. kottapélda

²⁵ I. m. 1190-1191.

²⁶ I. m. 1191.

²⁷ I. m. 1196.

3. Tradíciók

Taruskin úttörő munkát végzett annak felkutatása terén, hogy milyen nagy mértékben kötődött Stravinsky az orosz népzenei és műzenei tradíciókhoz, illetve a század elején divatos eszmei áramlatokhoz.¹ Elsősorban Stravinsky tehet arról, hogy a zenetudomány évtizedekig a tudatlanság állapotában volt ezekben a kérdésekben. Megnyilatkozásaiban tudatosan propagálta a hagyományokhoz nem vagy csak alig kötődő, pusztán intuíciójára hagyatkozó művész képét. Néhány példa:

Semmiféle rendszert nem követtem a *Tavaszi áldozat*ban. Ha azokra a zeneszerzőkre gondolok ebből a korból, akik érdekelnek – Bergre, aki szintetikus (a legjobb értelemben), Webernre, aki analitikus, és Schönbergre, aki mind a kettő –, mennyivel teoretikusabbnak tűnik zenéjük, mint a *Tavaszi áldozat*, és ezeket a zeneszerzőket egy nagy hagyomány segítette, ezzel szemben a *Tavaszi áldozat* mögött igen kevés közvetlen hagyomány van. Csak a fülem lehetett a segítségemre. Hallgattam, és leírtam, amit hallottam. Edény voltam, amin a *Tavaszi áldozat* átömlött.²

Nem tudatosan alkalmaztam népzenei *A rókában*, a *Menyegző*nek pedig csupán egy témája népi eredetű; ez sem igazi népdal, hanem munkásdal, proletárének.³

A kezdő fagottdallam a *Le Sacre du Printemps*-ban az egyetlen népi dallam a műben.⁴

Ez idő tájt [1907 körül] Rimszkij „modernizmusa” néhány silány enharmonikus ötletből állott.⁵

A „néhány silány enharmonikus ötlet” – azaz legfőképpen az októnia – még évtizedekig központi eleme volt Stravinsky zenéjének. A népzeneire rátérve, Taruskin feltárta, hogy a *Sacre* jelentős mértékben támaszkodik népdalokra, pontosan megnevezve a forrás-dallamokat és azok származékait a partitúrában.⁶ Ugyanez a

¹ Amint Stravinsky-monográfiájának címe is sejtetni engedi, ez könyvének fő tézise. Richard Taruskin: *Stravinsky and the Russian Traditions. A Biography of the Works through Mavra*. (Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 1996).

² Igor Stravinsky, Robert Craft: *Expositions and Developments*. (Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 1981): 147-148. A fordítás forrása: Igor Stravinsky, Robert Craft: *Beszélgetések*. (Budapest: Gondolat, 1987): 122.

³ A *Menyegző* M témájáról van szó; a dallamot Sztjepan Mituszovtól hallotta Stravinsky. Igor Stravinsky, Robert Craft: *Memories and Commentaries*. (Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 1981): 97. A fordítás forrása: Stravinsky, Craft, *Beszélgetések*, 143.

⁴ Stravinsky, Craft, *Memories and Commentaries*, 98.

⁵ Stravinsky, Craft, *Memories and Commentaries*, 59. A fordítás forrása: Stravinsky, Craft, *Beszélgetések*, 79.

⁶ Richard Taruskin: „Russian” Folk Melodies in »The Rite of Spring«. *Journal of the American Musicological Society* XXXIII/3 (1980 Ősz): 501-543; uő., *Stravinsky and the Russian Traditions*, 891-923.

helyzet a *Menyegző*vel is.⁷ Stravinsky ismerte, sőt behatóan tanulmányozta az orosz népzénet, ráadásul ez nem korlátozódott csupán a dallamokra; a korai fonográf-felvételek alapján leírt népi harmonizációk is különösen érdekelték.⁸

A 19. századi orosz nemzeti romantika szerzői is éltek a népdallal, de leginkább csak kölcsönzésként. Stravinsky abban a szellemben használta fel a folklórt, ahogy a század eleji neonacionalista irányzat hangadói hirdették. Legjobban talán Jevgenyija Eduardovna Linyeva népzenekutató szavai ragadják meg annak lényegét, hogy miben nyilvánul ez meg:

Valószínű, hogy a sok kedvezőtlen körülmény ellenére a népdal – miközben eltűnik a vidékről – átalakulva újjá fog születni zeneszerzőink műveiben. Nem csak abban az értelemben fog újjászületni, hogy dallamokat kölcsönöznek a néptől – ez a legkönnyebb és legkevésbé kielégítő módja a felhasználásának; nem, a *stílus* értelmében fog újjászületni, amely szabad, tágas és lírai; a merész és komplex szólamvezetés értelmében, amelyben a szólamok összefonódnak és szétválnak, időnként egyesülve a fődallammal, időnként radikálisan eltérve tőle. Ilyen fajta újjászületést ... várunk zenei újítók merész és érdekes kompozícióitól, itthon és külföldön egyaránt.⁹

Stravinsky olvasta és értékelte Linyeva írásait.¹⁰ Borisz Aszafjev szerint Stravinsky volt az első orosz zeneszerző, aki a Linyeva által megfogalmazott új elvek szerint közelített a folklór felé.¹¹ Linyevának a népi előadásmódról szóló leírása is annyira sokatmondó, hogy érdemes idézni, hogyan örökítette meg egyik népi énekesét:

Éneklésében nem volt semmiféle szentimentális hangsúly vagy feljajdulás. Elegáns egyszerűsége volt az, ami megragadott. A dal egyenletesen és világosan folyt, egyetlen szó sem veszett el. A dallam hosszúsága és a tempó lassúsága ellenére olyan nagy kifejezőerővel ruházta fel a dal szavait, hogy úgy tűnt, mintha egyszerre énekelné és szavalná a dalt. Lenyűgözött a stílusnak ez a tiszta, klasszikus szigorúsága, ami oly jól illett komoly arcához.¹²

Feltűnő e gondolatok hasonlósága a később megfogalmazott Stravinsky-féle esztétikával.

⁷ Lásd Taruskin könyvében a *Menyegző*ről szóló részt, különösen a „Finding the Tunes” fejezetet és a 4. táblázatot. Taruskin, *Stravinsky and the Russian Traditions*, 1363-1383 és 1423-1440.

⁸ Taruskin, *Stravinsky and the Russian Traditions*, 733.

⁹ Jevgenyija Eduardovna Linyeva: *Velikorusszkije peszni v narodnoj garmonizacii*, 2 kötet. (Szentpétervár: Imperatorszkaja Akademiya Nauk, 1904-1909): 2. kötet (1909), LXII. Idézi Taruskin, *Stravinsky and the Russian Traditions*, 730. Eredeti kiemelés.

¹⁰ Taruskin, *Stravinsky and the Russian Traditions*, 733.

¹¹ Boris Asaf'yev: *A Book about Stravinsky*. Transl. Richard F. French. (Ann Arbor, Michigan: UMI Research Press, 1982): 87.

¹² Linyeva, *Velikorusszkije peszni* 2, XXV-XXVI. Idézi Taruskin, *Stravinsky and the Russian Traditions*, 732.

A neonacionalizmus mellett Taruskin egy másik század eleji eszmei irányzattal, az eurázsianizmussal is kapcsolatba hozza Stravinskyt.¹³ Az eurázsiai mozgalom Oroszország spirituális megújulását tűzte ki célul. Képviselőinek nézetei szerint Oroszország akkor tévedt tévútra, mikor Nagy Péter erőteljes nyugatosításba kezdett a 18. század elején. Oroszország megújulásának egyedüli lehetőségét abban látták, ha visszatér saját, nem európai és nem is ázsiai, hanem „eurázsiai” gyökereihez. Az eurázsianizmus írói¹⁴ a „turáni” megnevezést is használták az „eurázsiai” helyettesítésére. Turánia földrajzilag az Irántól északra, a Kárpátoktól a Csendes-óceánig elterülő hatalmas földterületet jelenti, az eurázsiai írók azonban nem ebben az értelemben hivatkoztak rá; számukra valamiféle romlatlan ős-orosz állapot megjelölésére szolgált. A mozgalom az 1917-es forradalom után, az 1920-as években, az orosz emigráció köreiből érte el tetőpontját.

Taruskin egyik tézise, hogy Stravinsky svájci évek alatti munkássága és különösen a *Menyegző* a turáni elvek tökéletes zenei megvalósítása. Mivel a 19. században az orosz műzenét nyugati hatások formálták, természetesen a nyugati elemekkel való szembehelyezkedés jelenti a turáni elvek zenében való érvényesítését. A tonális és harmóniai vonatkozások tekintetében a legfontosabb vonások a pentatónia és a diatónia uralma – a kromatikával szemben –, a funkciósvonzások figyelmen kívül hagyása, a tercépítkezésű hangzatok kerülése, az acciaccatura-szerű ütközések nagy száma, akkordikus gondolkodás helyett heterofónikus együtthangzások létrehozása. A hangszer-összeállítás terén jellemző a szimfonikus zenekar és általában az európai műzenében meghonosodott hagyományos együttesek kerülése.¹⁵ Ami a műfajokat illeti, szintén olyan újdonságokkal találkozunk, amiket a tradicionális nyugati terminusokkal csak nehezen lehet meghatározni; az egyik legjobb példa itt is a *Menyegző*.¹⁶ A vokális darabok szövegének kiválasztását az orosz gyökerekhez való visszanyúlás jellemzi. Stravinsky előtt senki nem alkotott provinciális dialektusban lévő népi szövegekre komolyabb léptékű művet.

¹³ Több forrásban is olvashatunk az eurázsiai mozgalomról, a „turáni” zenei stílusról. Az itt következő rövid összefoglalás forrásai: Taruskin, *Stravinsky and the Russian Traditions*, 1126-1136 és 1162-1182; uő.: *Defining Russia Musically. Historical and Hermeneutical Essays*. (Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1997): 393-409; Francis Maes: *A History of Russian Music: from Kamarinskaya to Babi Yar*. Transl. Arnold J. Pomerans, Erica Pomerans. (Berkeley, Los Angeles, University of California Press, 2002): 284-285.

¹⁴ Például Nyikolaj Szergejevics Trubeckoj, Georgij Vlagyimirovics Vernadskij.

¹⁵ Taruskin szerint nem tartható az a nézet, hogy a háborús időknek tulajdonítható anyagi helyzet kényszerítette Stravinskyt, hogy kisebb együttesekre komponáljon. Svájcban több zenekarral is lehetősége volt előadatni műveit, sőt ekkor debütált karmesterként is. Amikor megszületett a végső döntés a *Menyegző* apparátusáról, már rendelkezésére állt akár egy *Sacre*-méretű zenekar is. Taruskin, *Stravinsky and the Russian Traditions*, 1130-1132.

¹⁶ Taruskin egy Stravinsky-levélre hivatkozik, melyben a szerző maga is csak nehézségek árán tudja megfogalmazni a *Menyegző* műfaját. Taruskin, *Stravinsky and the Russian Traditions*, 1129-1130.

4. A vizsgált jelenségek összefoglalása

4.1. Oktatónia

Fontos hangsúlyozni, hogy Stravinsky soha nem beszélt nyíltan az oktatóniáról, egyetlen ilyen irányú megnyilatkozása a Rimszkijre tett lekicsinylő megjegyzés volt.¹ Zenéjének folklorisztikus vonatkozásairól elejtett olykor pár szót, az oktatónia azonban, úgy tűnik, zeneszerzői eszköztárának egyik legféltettebb titka maradt. Évtizedekbe telt, mire a zenetudomány fel tudta mérni az oktatónia jelentőségét Stravinsky életművében, és ma is viták övezik.² Ennek csak az egyik oka a komponista hallgatása, a másik az oktatónia használatának összetett volta.

A dolgozat által vizsgált időszakban – de az orosz és neoklasszikus korszak egészében is – általában még a leginkább oktatón részekben is találunk egy-egy idegen hangot. A *Menyegző* 3. képének szülői siratójában ([82]-[87]) már nincs oktatón-diaton interakció – a 2. kép hasonló részében ([35]-[40]) van, például [36]+5-től –, azonban két kromatikus átmenőhangnak köszönhetően³ mégsem érvényesül tisztán a 3. oktatón sor. A *katona történetében* a 2. jelenet zenéjében [1]-[2] között a 2. oktatón sor uralkodik – mindössze az *a* hiányzik, hogy meglegyen mind a nyolc hang –, de egyetlen díszítő *g*² révén (klarinét, [1]+5) itt is eltérünk tőle. Mindebben tetten érhető Stravinsky idegenkedése attól, hogy teljesen steril módon alkalmazza az oktatóniát.

Lényeges jellegzetesség – és egyben az egyik oka annak, hogy miért kellett Berger 1963-as cikkéig⁴ várni az oktatónia felfedezésére Stravinsky zenéjében –, hogy az oktatón hangkészlet is sokszor diatonikus összetevőkre bomlik, ami megnehezíti az oktatónia felismerését. Berger a szülői siratókból indult ki a *Menyegzőből*, ahol különböző diatonikus sorok kivágatai követik egymást (I téma, [35]-től). A *Petruska* akkord esetében a hangkészlet felosztása szintén diatonikus összetevőkre történik, csak ott hármashangzatokról van szó. Mindez annak az általánosabb elvnek a megnyilvánulása, hogy az orosz és neoklasszikus korszak Stravinsky-zenéjében a felszín általában diatonikus. Az oktatón hangkészlet diatonikus szegmensekre való felosztása a bitonális jelleget erősíti.

Az oktatónia legtöbbször a diatóniával – ritkán a pentatóniával – kölcsönhatásban jelenik meg. Az interakció lehetőségét már Berger felvetette,⁵ és Pieter C. van den Toorn volt az, aki részletesen kibontotta e gondolatot.

Láthattuk, hogy a tonális tervben gyakran jutnak főszerephez egymástól egy vagy két kis tercnyi távolságra fekvő pillérek. Taruskintól tudjuk, hogy oktatón skála Rimszkijnél kisterc-távolságú hangzatok átmenőhangokkal történő összefűzéséből

¹ Lásd a 3.1. fejezetben az 5. lábjegyzethez tartozó idézetet.

² Lásd az 1.2. fejezet utolsó bekezdését.

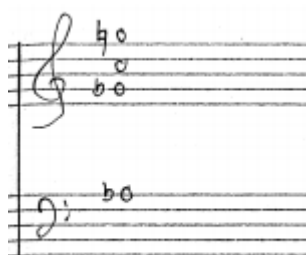
³ [83]+4: *f'*, [85]-3: *d'*, mindkettő mezzoszoprán szóló.

⁴ Arthur Berger: „Problems of Pitch Organization in Stravinsky”. *Perspectives of New Music* II/1 (1963. Ősz-Tél): 11-42.

⁵ Berger, „Problems of Pitch Organization in Stravinsky”, 12.

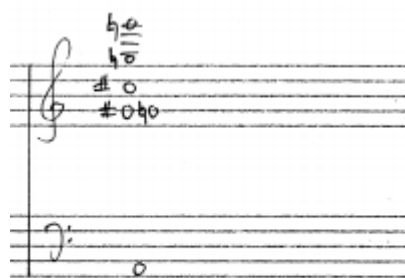
alakult ki;⁶ a tonális tervben érvényesülő kisterc-tengely ezt egy másik strukturális szinten valósítja meg.

A harmóniak terén találkozunk tisztán oktaton akkordokkal, és olyanokkal is, amelyeknek egyik – sokszor regiszterben elkülönülő – rétege önmagában oktaton hangzat. A *Sacre* két híres akkordjáról – A tavasz hírnökei illetve A föld imádása tételből – már szó esett az 1.4. fejezetben. Jellemző példa az a sajátos típus, amelyet *A katona történetében* érintettünk, és amiről a *The Apollonian Clockwork* is szót ejt: a nagy terces, kettős (kis és nagy) szeptimmel rendelkező harmónia. Az említett könyv szerint „ez a kombináció [...] felületesen valahogy oktatonnak hangzik, de mégsem az”.⁷ A könyv példái közül kettő:⁸



Threni, 344. ü.

142a kottapélda⁹



Le Sacre du printemps, 104

142b kottapélda¹⁰

A katona történetéből való kettős szeptimú akkord:¹¹

⁶ Bővebben lásd az 1.2. fejezetet.

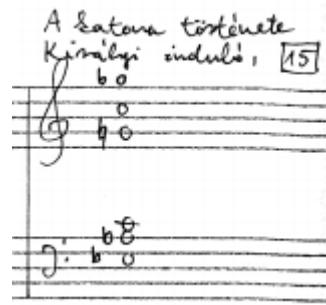
⁷ Louis Andriessen, Elmer Schönberger: *The Apollonian Clockwork: on Stravinsky*. Transl. Jeff Hamburg. (New York: Oxford University Press, 1989): 59.

⁸ A könyv harmadik példája (11. kottapélda, a *Dumbarton Oaks Concertó*ból) kapcsán az ismertetés a kis és nagy szeptim melodikus váltakozásáról beszél, csakhogy közben a *desz¹-d¹* oszcillációt körülvevő harmónia még funkciójában is változik; emiatt véleményem szerint ez a példa nem helyénvaló. I. m. 59-60.

⁹ A *The Apollonian Clockwork* 9. kottapéldája. I. m. 59.

¹⁰ A *The Apollonian Clockwork* 10. kottapéldája. I. m. 60.

¹¹ Más előfordulásai: a Kis koncertben [11]-nél, Az ördög győzelmi indulójában a tétel elején és később is.



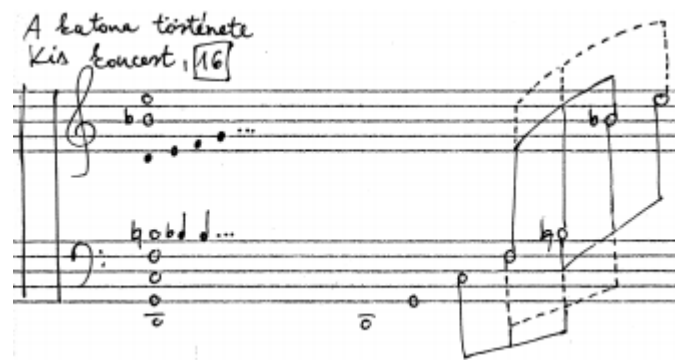
143. kottapélda

Egyszerű az oka, hogy miért van oktaton jellege e harmóniaknak: mindegyik tartalmazza a 3-5 *set*et úgy, hogy azt szomszédos hangok hozzák létre – így regiszterben elkülönül –, és magában foglalja a jellegzetesen oktaton nagyszseptim- vagy bővítettoktáv-feszültséget.



144. kottapélda

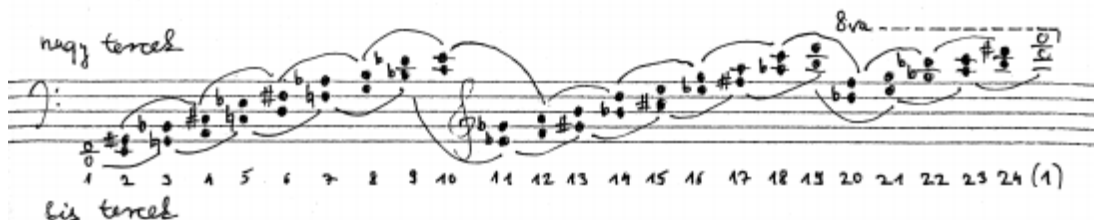
A kis koncert egy helyén kvartrendszerű hangzat helyettesíti az utolsó példát. A kettő összefüggésének titka és egyben a szintén tetten érhető oktaton jelleg magyarázata ugyancsak a 3-5 *set*, amely ezúttal többszörösen is jelen van.



145. kottapélda

Láttunk példát arra is – főként *A csalóányban* és a *Fúvósszimfóniákban* –, amikor egy oktaton sejt kiterjesztéséről van szó, és az eredmény nem illeszthető egyetlen oktaton rendszerbe. Tulajdonképpen az 1913-1920 közötti időszakban ez már nem számított új eljárásnak Stravinskynál, hasonló megoldással él a *Tűzmadárban* is. Eric Walter White is tárgyalja azt a sejtet, ami egy nagy és egy kis

tercet tartalmaz.¹² Ez a sejt önmagában oktaton hangsorba illeszthető, abban a szekvenciális kiterjesztésben viszont nem, amiben Stravinsky használja. Taruskin önmagába visszatérő láncként írja fel ezt a szekvenciális kiterjesztést. Stravinsky a *Tűzmadár*ban sok helyen a terclánc kisebb-nagyobb kivágataiból építkezik.¹³

146. kottapélda¹⁴

Összegzésként azt mondhatjuk, hogy Stravinsky meglehetősen szabadsággal használja az oktatóniát; más rendszerekkel kölcsönhatásban, és a struktúra több szintjén is alkalmazza.

4.2. Politonalitás, polimodalitás

A politonalitás kérdéskörében különösen sokatmondóak azok a példák, amelyekben a 0-diatónia és a +6-pentatónia szembeállítását tapasztaljuk. A *csalogányról* szóló fejezetben érintettük, hogy Stravinsky kísérletezett a zongora fehér és fekete billentyűs skálájának szembeállításával.¹⁵ Ez azért jelentős, mert ez esetben a politonalitás biztosan nem utólagos koncepció, hanem a kompozíciós folyamat kiindulása.

Az, hogy mégsem lehet kategorikusan politonalitásról beszélni, elsősorban annak köszönhető, hogy soha nem két egyenrangú tonalitásról van szó. Mindig világos, hogy mikor melyik skála játszik főszerepet, és melyik alárendelt. A kulcskérdés a rétegek viszonya: egyrészt a köztük fennálló hierarchia, másrészt hogy mi az, ami közös nevezőre hozza őket. A legegyszerűbb, amikor az oktaton skála van diatonikus szegmensekre felosztva, sokszor pedig oktaton-diaton interakció húzódik meg a politonális jelenségek között. Láttuk azonban, hogy ez a két magyarázat nem mindig elégséges. Az imént említett, fekete és fehér billentyűs hangsor szembeállításából eredő bitonális jelenségek esetén egyrészt meghatározó az acciaccatura-viszony, másrészt az együtthangzások többsége valamely diatonikus vagy oktaton hangsorba illik – abba a két rendszerbe, amely Stravinsky első két alkotói periódusában meghatározó jelentőséggel bír. Ezenkívül elvéve arra is akad példa, hogy a különböző diatonikus skálák mindössze egy-két közös hang révén tartanak rokonságot, mint például *A szakadár énekében*.

¹² Eric Walter White: *Stravinsky. A zeneszerző és művei*. Ford. Révész Dorrit. (Budapest: Zeneműkiadó, 1976): 164.

¹³ Taruskin, *Stravinsky and the Russian Traditions*, 591.

¹⁴ Taruskin 9.5 kottapéldája. A tercek a későbbi hivatkozásokhoz vannak megszámozva. I. h.

¹⁵ Lásd *A csalogányról* szóló fejezetet.

A Dmitri Tymoczko által felvetett kérdéssel kapcsolatban – miszerint az oktatóniából származik-e a különböző diatonikus sorok egymásra helyezése vagy fordítva¹⁶ – azt mondhatjuk, hogy az egymásra helyezés ötlete bizonyosan az oktatóniából indult ki, később azonban megfordult a helyzet. Stravinsky tudatosan keresett más utakat, s ekkor már a különböző diatonikus sorok egymásra helyezése produkált gyakran oktaton – vagy diatonikus – együtthangzásokat.

Szorosan vett politonalitásról tehát nem beszélhetünk a dolgozatban vizsgált időszak Stravinsky-zenéjében. Tény azonban, hogy kísérletezett vele, kiinduló koncepcióként használta, és kiaknáztta a benne rejlő potenciált azokon a kereteken belül, amiket saját művészi-esztétikai értékrendje szabott meg.

A polimodális kromatika eszközével is sokszor él Stravinsky. Legegyszerűbb eset a dúr- és mollterc kettőssége, mint például a Kis koncert elején a kornett szólamában. Összetettebbek azok a példák, ahol a különböző diatonikus hangsorok vagy kivágataik egy, a faktúra egészét tekintve prioritást élvező hangra vannak vonatkoztatva, mint például a *Fűvósszimfóniák*ban a 9. próbajelnél kezdődő altfuvola-altklarinét duóban, vagy a *Rókában* a bevezető Indulót követően. Előbbiben *e*, utóbbiban *g* a viszonyítási alap.

4.3. A harmónia és tonalitás egyéb kérdései

Taruskin leírása a *Menyegző* harmóniai eszköztáráról tulajdonképpen az egész svájci időszakra igaz; emlékeztetőül álljon itt még egyszer ez az összefoglalás. Öt jellegzetes harmóniai idiómát különböztethetünk meg: diatonikus – nemegyszer pentaton – akkordok, oktaton eredetű harmóniák, hármashangzatok (jóval ritkábban), díszítő jellegű acciaccaturák és parallelizmusok.¹⁷

A felrakás terén jellemző a rétegekben való gondolkodás. Sokszor egyfajta felülről való építkezést figyelhetünk meg: a hangzás felső rétege gyakran diatonikus, és az alsó réteg vagy rétegek teszik a faktúra egészét kromatikussá. Jellegzetes példát nyújtanak erre dalok, vagy felidézhetjük a *Fűvósszimfóniák* harmóniavilágát; a korálakkord kiválóan szemlélteti ezt a vonást.

Fontos szerep jut a modalitásnak: az alaphang jelentősége csökken ugyan, de sok esetben a diatonikus anyag egy bizonyos pólus köré szerveződik. Vannak esetek, amikor több ilyen pólust is találunk, amelyek hierarchikus viszonyban állhatnak egymással.

A funkciós gondolkodás elemei *A katona történetének* egyes tételeiben jelennek meg, így ez a mű fordulópontnak tekinthető a neoklasszicizmus felé vivő úton. Egyrészt a domináns funkció és a domináns-tonika kapcsolat felbukkanásáról van szó, másrészt pedig funkciókeveredéssel is találkozunk – ez leginkább a Királyi indulóban érhető tetten –, ami a neoklasszikus művek egyik sajátossága.

¹⁶ Dmitri Tymoczko: „Stravinsky and the Octatonic: A Reconsideration”. *Music Theory Spectrum* XXIV/1 (2002. Tavasz): 68-102. 88. Lásd még az 1.4. fejezetet.

¹⁷ Taruskin, *Stravinsky and the Russian Traditions*, 1404.

4.4. Végszó

Dolgozatomban egyrészt az volt a célom, hogy rámutassak, milyen szigorú rend uralkodik Stravinsky műveiben. Az elemzések világossá teszik, mennyi tudatos mérlegelés húzódik meg egy-egy kompozíció mögött. Az analízis képes ezeket megragadni, de látni kell azt is, hogy van, ahova már nem képes eljutni; látni kell, hol húzódik a határ a költői rend és a költői szabadság között. E kettő egyensúlya jellemzi minden nagy alkotó művészetét – Stravinskyét is.

Bibliográfia

- Agawu, Kofi: „Taruskin’s Problem(s)”. *Music Theory Spectrum* XXXIII/2 (2011. Ősz): 186-190.
- Andriessen, Louis és Schönberger, Elmer: *The Apollonian Clockwork: on Stravinsky*. Transl. Jeff Hamburg. New York: Oxford University Press, 1989.
- Asaf’yev, Boris: *A Book about Stravinsky*. Transl. Richard F. French. Ann Arbor, Michigan: UMI Research Press, 1982.
- Bárdos Lajos: *Liszt Ferenc, a jövő zenésze*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1976.
- Berger, Arthur: „Problems of Pitch Organization in Stravinsky”. *Perspectives of New Music* II/1 (1963. Ősz-Tél): 11-42.
- Bernstein, Leonard: *A megválaszolatlan kérdés. Hat előadás a Harvard Egyetemen*. Ford. Révész Dorrit. Budapest: Zeneműkiadó, 1979.
- Casella, Alfredo: „Tone-Problems of To-day”. Trans. Theodore Baker. *The Musical Quarterly* X/2 (1924. Április): 159-171.
- Cone, Edward T.: „The Progress of a Method”. *Perspectives of New Music* I/1 (1962. Ősz): 18-26.
- Cramer, Jonathan D.: „Moment Form in Twentieth Century music”. *The Musical Quarterly* LXIV/2 (1978. Április): 177-194..
- Cross, Jonathan: *The Stravinsky Legacy*. Cambridge (UK): Cambridge University Press, 1998.
- Forte, Allen: *The Structure of Atonal Music*. New Haven, London: Yale University Press, 1973.
- : *The Harmonic Organization of The Rite of Spring*. New Haven, London: Yale University Press, 1978.
- : „Pitch-Class Set Analysis Today”. *Music Analysis* IV/1-2 (1985. Március-Július): 29-58.
- : „Letter to the Editor in reply to Richard Taruskin from Allen Forte”. *Music Analysis* V/2-3 (1986. Október): 321-37.
- Gárdonyi Zsolt és Nordhoff, Hubert: *Összhang és tonalitás. A harmóniatörténet stílusjegyei*. Ford. Terray Boglárka. Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2002.
- Glog, Kennet: „Russian Rites. *Petrushka, The Rite of Spring and Les Noces*”. In: Jonathan Cross (szerk.): *The Cambridge Companion to Stravinsky*. Cambridge (UK): Cambridge University Press, 2003. 79-97.
- Hill, Peter: *Stravinsky: The Rite of Spring*. Julian Rushton (szerk.): Cambridge Music Handbooks. Cambridge (UK): Cambridge University Press, 2004.
- Kárpáti János: *Bartók kamarazenéje*. Budapest: Zeneműkiadó, 1976.

Lendvai Ernő: *Szimmetria a zenében*. Válogatta és szerkesztette Szabó Miklós és Mohay Miklós. Kecskemét: Kodály Intézet, 1994.

Linyeva, Jevgenyija Eduardovna: *Velikorusszkije peszni v narodnoj garmonizacii*, 2 kötet. Szentpétervár: Imperatorszkaja Akadémija Nauk, 1904-1909.

Maes, Francis: *A History of Russian Music: from Kamarinskaya to Babi Yar*. Transl. Arnold J. Pomerans, Erica Pomerans. Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 2002.

Németh G. István: „Bitonale und bimodale Phänomene in den Klavierwerken Bartóks”. *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* XLVI/3-4 (2005. Augusztus): 257-294.

Perrin, Maurice: „Stravinsky in a Composition Class”. *The Score* No. 20 (1957. Június): 44-46.

Somfai László: „Fúvós-szimfóniák (1920). Széljegyzetek Stravinsky organikus építkezéséről”. In: Révész Dorrit (szerk.): *In memoriam Igor Stravinsky*. Budapest.: Zeneműkiadó, 1972.

Straus, Joseph: „*The Music of Igor Stravinsky* by Pieter C. van den Toorn. Review”. *Journal of Music Theory* XXVIII/1 (1984. Tavasz): 129-134.

Stravinsky, Igor: *Életem*. Ford. Csanak Dóra. Budapest: Gondolat Könyvkiadó, 1969. (1. megjelenés: 1935-1936)

—————: *Poetics of Music in the Form of Six Lessons*. Transl. Arthur Knodel and Ingolf Dahl. Cambridge (MA): Harvard University Press, 1947. (1. megjelenés: 1942)

—————: *Conversations with Igor Stravinsky*. Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 1980. (1. megjelenés: 1959)

—————: *Memories and Commentaries*. Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 1981. (1. megjelenés: 1960)

—————: *Expositions and Developments*. Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 1981. (1. megjelenés: 1962)

Stravinsky, Igor és Craft, Robert: *Beszélgetések* (válogatás). Ford. Pándi Marianne. Budapest: Gondolat, 1987.

Stravinsky, Vera és Craft, Robert: *Stravinsky in Pictures and Documents*. New York: Siman and Schuster, 1978.

Tallián Tibor (közr.): *Bartók Béla írásai I*. Budapest: Zeneműkiadó, 1989.

Taruskin, Richard: Review of *The Harmonic Organization of the Rite of Spring*. *Current Musicology* No. 28 (1979. Ősz): 114-129.

—————: „Russian” Folk Melodies in »The Rite of Spring«”. *Journal of the American Musicological Society* XXXIII/3 (1980 Ősz): 501-543.

—————: „Csillagocska. Etűd népi stílusban”. Ford. Vajda Júlia. *Magyar zene* XXXVIII/4 (2000. November): 345-370. (1. megjelenés: 1982)

—————: „Chernomor to Kashchei: Harmonic Sorcery; or, Stravinsky’s »Angle«”. *Journal of the American Musicological Society* XXXVIII/1 (1985. Tavasz): 72-142.

—————: „Letter to the Editor from Richard Taruskin”. *Music Analysis* V/2-3 (1986. Október): 313-20.

—————: *Stravinsky and the Russian Traditions. A Biography of the Works through Mavra*. Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 1996.

—————: *Defining Russia Musically. Historical and Hermeneutical Essays*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1997.

—————: „Catching Up with Rimsky-Korsakov”. *Music Theory Spectrum* XXXIII/2 (2011. Ősz): 169-185.

Tymoczko, Dmitri: „Stravinsky and the Octatonic: A Reconsideration”. *Music Theory Spectrum* XXIV/1 (2002. Tavasz): 68-102.

—————: „Round Three”. *Music Theory Spectrum* XXXIII/2 (2011. Ősz): 211-215.

van den Toorn, Pieter C.: *The Music of Igor Stravinsky*. New Haven, London: Yale University Press, 1983.

van den Toorn, Pieter C. és Tymoczko, Dmitri: „Colloqui: Stravinsky and the Octatonic. The Sounds of Stravinsky”. *Music Theory Spectrum* XXV/1 (2003. Tavasz): 167-202.

Vikárius László: „Backgrounds of Bartók’s »Bitonal« Bagatelle”. In: Vikárius László, Lampert Vera (közr.): *Studies in the Source and the Interpretation of Music. Essays in honor of László Somfai on His 70th Birthday*. Lanham: The Scarecrow Press, 2004. 405-423.

Vlad, Roman: *Stravinsky*. Transl. Frederick and Ann Fuller. London: Oxford University Press, 1967.

White, Eric Walter: *Stravinsky. A zeneszerző és művei*. Ford. Révész Dorrit. Budapest: Zeneműkiadó, 1976.

Internetes hivatkozások

Holopov, Jurij: „On the system of Stravinsky’s Harmony”. Transl. Philip A. Ewell. *Music Theory Online* XIX/2 (2013. Június): [2.33].

<http://www.mtosmt.org/issues/mto.13.19.2/mto.13.19.2.ewell.html>

utolsó megtekintés: 2015.09.20.

Drabkin, William: „Auskomponierung”. *Grove Music Online*. 2015. július 14.

<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/50765>

utolsó megtekintés: 2015.09.20.